المركز القومى للترجمة

المشروع القومى للترجمة

باسيليون بابون مالدونادو

العمارة الإسلامية فى الأندلس
عمارة القصور

المجلد الأول

القرن العاشر والحادى عشر

عصر الخلافة وعصر ملوك الطوائف



ترجمة: على إبراهيم المنوفى

مراجعة: محمد حمزة الحداد

1515

العمارة الإسلامية فى الأندلس

عمارة القصور

(المجلد الأول)

المركز القومى للترجمة
إشراف : جابر عصفور

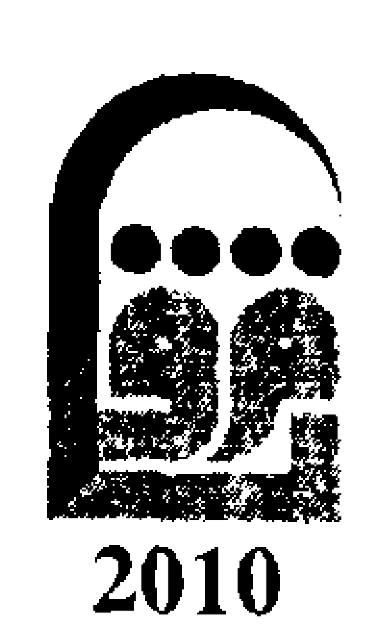
- العدد : 1515
- العمارة الإسلامية فى الأندلس (عمارة القصور) - (المجلد الأول)
- باسيليون بابون مالدونادو
- على إبراهيم المنوفى
- محمد حمزة الحداد
- الطبعة الأولى 2010

هذه ترجمة كتاب :
Tratado De Arguitectura Hispanomusulmana
Por:Basilio Pavón Maldonado

شارع الجبلاية بالأوبرا - الجزيرة - القاهرة . ت: ٢٧٣٥٤٥٢٤ - ٢٧٣٥٤٥٢٦ فاكس: ٢٧٣٥٤٥٥٤
El-Gabalaya St., Opera House, El-Gezira, Cairo
E.Mail:egyptcouncil@yahoo.com **Tel.:** 27354524 - 27354526 **Fax:** 27354554

العمارة الإسلامية فى الأندلس - عمارة القصور
(القرنان العاشر والحادى عشر)
عصر الخلافة وعصر ملوك الطوائف
المجلد الأول

تأليف : باسيليون بابون مالدونادو
ترجمة : علـى إبـراهيم المـنوفى
مراجعة : محمد حمزة الحداد



2010

بطاقة الفهرسة
إعداد الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية
إدارة الشئون الفنية

مالدونادو، باسيليون بابون .
العمارة الإسلامية فى الأندلس - عمارة القصور - المجلد الأول .
تأليف: باسيليون بابون مالدونادو؛ ترجمة: على إبراهيم المنوفى؛
مراجعة: محمد حمزة الحداد .
ط١ - القاهرة: المركز القومى للترجمة، ٢٠١٠
٤١٢ ص ؛ ٢٤ سم .
١- العمارة الإسلامية فى الأندلس.
(أ) المنوفى، على إبراهيم (مترجم).
(ب) الحداد، محمد حمزة (مراجع).
(جـ) العنوان. ٧٢٣,٣

رقم الإيداع ٢٠٠٩/٢٤٢٢٣
الترقيم الدولى I.S.B.N. 978 - 977 - 479 - 784 - 4
طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

المحتويات

المجلد الأول

عصر الخلافة وملوك الطوائف

مدخـــــل

سـيـراً على المنهـاج الذى اتخـذناه فى المجلد الأول والثـانى من هذه السلسلة (عمارة المياه وعمارة المدن والحصون) كان من الضرورى فى هذا الظرف التاريخى أن نتناول هذا الموضوع فى الجزء الثالث الذى بين أيدينا والذى يشمل كافة القصور والمنازل الكبيرة العربية والمدجنة فى شبه جزيرة إيبيريا.

العمـــارة

لا يمكن أن ينحصر قصر أو دار أو مسكن من المنشآت الأندلسية، فى إطار مخطط بمقياس رسم (هناك الصورة أيضًا)، أو أن يتم تناوله من منظور أحادى مهما بلغت درجة العمق العلمى فى التناول، فكل بنية لقصر أندلسى أو مخطط له (سواء كان مسقطًا رأسيًا أو أفقيًا)، مع ما يتبع ذلك من عناصر زخرفية، هى وليدة التاريخ والجغرافيا والأسلوب، ويدخل كل ذلك فى حوار دائم يتم بين القصور وبعضها البعض، من تلك التى تُنسب لعصر بعينه أو لعصور مختلفة، طالما أن هناك المهندسين (العرفاء) الذين يحرصون أن تكون الأبنية جامعة بين الأصالة والمعاصرة، وملتزمة بتعاليم الإسلام والعادات الاجتماعية السائدة، فالموروث والديانة تجمع بينها جميعاً. كما يبدو أن الفكرة القائلة بأن كل مرحلة تعتبر تمهيداً للمرحلة التالية، إنما ولدت لتكون من خصوصيات الفن العربى، ورغم هذا يجب أن نعترف بفقدان حلقات

الاتصال المهمة التى تكسر استمرارية الخط المعمارى السائد، كما يجب أن نعترف أيضًا بتلك القفزات التى تصيب القائمين على العمل بالحيرة، بين زوال أسرة مسيطرة وميلاد أخرى، ومن هنا نجد أن العمارة الإسلامية فى الأندلس تتسم، من منظور زماننا هذا، بمسارها المتعرّج أو المتقطّع، فهناك المبانٍ التى ترجع إلى مراحل مختلفة (عصر الخلافة وعصر ملوك الطوائف والمرابطين والموحدين والمرحلة التالية لهذه الأخيرة، وهى الموحدية، والناصرية وعصر بنى مرين فى أفريقيا والفن المدجن)، إذ يلاحظ أنه رغم تماثل أغلبها ظاهريا وأنها شيدت وبدت كأنها من كبريات الأعمال المعمارية خلال العصور الوسطى فإننا لا نعرف على وجه اليقين فيما إذا كان ذلك نوعًا من الاختلاف المتعمد مع العمارة السابقة عليها، أو أنها رغبة فى إبراز شأن الأسرة الجديدة التى تولت مقاليد الحكم. وعلى أية حال فإننا، عندما نقوم بالبحث عن قانون أو ملمح جوهرى للعمارة الأندلسية، تقفز أمام عيوننا كل من مدينة الزهراء وقصر الجعفرية، وتقفز أيضًا غيبة القصور خلال عصر المرابطين، كما يتجلى أمام نواظرنا مسجد القيروان فى فاس والقصور الموحدية فى أشبيلية؛ هناك أيضًا "الغرفة الملكية سانتو ومنجو فى غرناطة" وقصر قمارش وقصر بهو السباع فى الحمراء؛ وبالنسبة لأكداس العمارة المدجنة نجد هذا "القانون" يضم قصر بدرو الأول فى ألكاثار دى أشبيلية، وهنا نجد أن عمارة النبلاء تدور فى هذا السياق والتى كثيرًا ما تتشابك مع الأديرة التى تم تأسيسها فى منازل أرستقراطية والتى أضيفت إليها كنيسة بعد فترة من الزمن، طالت أم قصرت، كما أضيفت إليها غرفة حفظ المقدسات وكورس، كما تتداخل معها أيضًا قصور الأساقفة والمنازل العامة. وتأسيسًا على كل هذه المبانٍ سار بحثنا فى إطار البحث عن الجوامع المشتركة لعمارة الخلفاء والسلاطين والملوك، وهى مبانٍ غير مكتملة أو أتت يد الدهر على بعضها أو جزء منها.

وقد تناولنا فى المجلد الخاص بعمارة المدن والحصون- فى الفصل الرابع مناقشة لفظة قصر من منظورين، هما اللغوى والطبوغرافى، فى إطار إحصائى، مع ما صحب ذلك من بعض المخططات المتعلقة بمبان بعينها؛ إن لفظة Qasr هى القصر فى الأندلس وأحيانًا ما يطلق عليه بلاط أو دار (دار الإمارة) أو منزل الحكم، وهى كلها مسميات تحل محل لفظة Palatium التى كانت سائدة فى روما وفى عصر القوط؛ وهناك بعض المؤرخين العرب الذين يلجأون إلى استخدام لفظة Palatium ولفظة بلاط (الرازى) وكتاب .Ajbat ، وتحدثنا أسماء الأعلام الجغرافية العربية وكتب التاريخ عن "قصور" - جمع قصر - وعن قصير (تصغير قصر)، وتم قَشْتلة هذه المصطلحات فأصبحت على النحو التالى .alquezarem, alcazar, alcocer, alquezar ولفظة qasr فى المشرق يمكن أن تكون castrum بمعنى حصن fortaleza (سوفاجية)؛ ويبدو أن هذه الدلالات العربية لم يكن لها مكان فى الأندلس فى بداية الأمر، ومع هذا فمن خلال ما نعرفه عن قرطبة الأموية وعن أشبيلية ما قبل عصر المختار بن عباد كان القصر - خلال القرنين التاسع والعاشر - محاطًا بأسوار قوية تتخللها أبراج فى مخطط مربع أو مستطيل وله بوابات بها عناصر دفاعية، وسوف نتحدث فى الفصل الثانى من هذا الكتاب عن هذه الفكرة بالتفصيل، وهى الفكرة التى أشار إليها إميليو جرثيا جومث بقوله بأن قصورنا - Palacios - ظهرت فى تلك الأماكن التى كانت توجد بها مقارّ رومانية أو مقار تتعلق بالفترة السابقة على دخول المسلمين الأندلس، أو أطلال لها، وهناك أمثلة بدهية على هذا فى قرطبة وأشبيلية على وجه الخصوص - فهناك القصور الأموية. وطبقًا لرواية الرازى هناك أيضًا المنية الأوليّة - التى زالت من الوجود- المسماة الرصّافة القرطبية والتى جرت عليها تعديلات كثيرة ابتداء من تأسيس عبد الرحمن الداخل لها، وكانت تقع على ما يبدو فى ضيعة Turrunuelos الواقعة فى الشمال الغربى على مسافة ثلاثة كيلو مترات من قرطبة (أرجونة)؛ كما لانعدم حالات يطلق فيها العرب لفظة قصر على مبنى رومانى له شىء من الأهمية

سواء كان أطلالاً أو في حالة جيدة، ويندرج الشيء نفسه على الحصون البيزنطية في أفريقية (تونس). وفي الفلاء نجد أن بعض المبانٍ الرومانية التي أصبحت طللاً بعد عين وقد أطلق عليها السكان المسيحيون "قصراً" أو "قصيراً"؛ وإذا ما انتقلنا إلى الحواضر الكبرى الإسبانية الإسلامية، لوجدنا أن لفظة قصر تعني مبنى فريداً (قاصراً على فرد بعينه) له مساحة (داخل الحصن أو خارجه) توازي مساحات الفلل الملكية أو الفلل التابعة للدولة مع ما يصحب ذلك من العديد من المبانٍ الأرستقراطية المنعزلة أو التي أعيدت هيكلتها، ففي قرطبة نجد عبارات "قصر بقرطية" أو "قصر شرافة" وكذا "دار الملك" و "بلاط قرطبة"؛ وفي أشبيلية نجد عبارات "دار الإمارة". وحقيقة الأمر أنه إذا ما تأملنا التكوينات المعمارية لهذه المنشآت، وجدنا أنها لا تختلف كثيراً عن الفلل الرومانية المقامة في الأرياف على شاكلة تلك التي نشهدها في الفسيفساء القديمة مثل التي نجدها في "الباردو" في تونس وقرطبة، كما تحتل أشبيلية المكانة الثانية في هذا المقام، إذ كانت كل هذه المدن محاطة بالقصور الفخمة المرتبطة بصفة عامة بالمُنْيات أو الأبعاديات، وكانت عبارة عن أماكن في الحقول لتزجية وقت الفراغ، بها الحدائق الغنّاء والحقول، ولا نعرف على وجه اليقين فيما إذا كان القاسم المشترك لهذه القصور – ابتداء من تلك المبانٍ القديمة الأموية في قرطبة – هو القبة أم لا؛ وهذه القبة هي نوع من المساحة الكبيرة المربعة الشكل، تستخدم كمقر للعرش أو قاعة استقبال رسمي، ولابد أنها انتقلت إلى قرطبة عن طريق العمارة الأرستقراطية الأموية والعباسية في المشرق؛ ومع مرور الزمن نجد أن لفظة "قصر"، مع ما يصحبها من مفهوم يتعلق بالعمارة الحربية، أصبحت تشكل حصوناً سواء كانت كبيرة أم صغيرة فهناك القلاع والحصون التي تحولت إلى مقارّ للحاكم ذي الشأن أو مقر لأمير؛ كما أطلق المصطلح نفسه في بعض الأحيان على حصون من الحصون المنشأة على الطرق أو مقار ذات طابع حكومي (فيلكس فرنانديث، واسبالثا وفرانكو سانشيث). وفي هذه الدراسة سوف نرى أننا اعتمدنا على الحوليات العربية،

وعلى النقوش الكتابية على حوائط القصور، ومن خلال ذلك سنرى أن أى مقر إقامة عربى تابع للخليفة أو السلطان أو الأمير أو الحاكم أو صاحب السطوة فى مكان ما، ما كان إلا قصراً أو قصوراً، غير أن هذه المصطلحات لا تطلق على مقارّ الملوك المسيحيين التى أقيمت سيراً على الطراز العربى الإسلامى حيث حلت محلها ألفاظ مثل Palacio أو منزل أو منازل، ومع ذلك فهناك حالة فريدة وهى تلك المتعلقة بواجهة القصر المدجّن لبدرو الأول وهو قصر أشبيلية حيث نرى اللفظتين وقد اجتمعتا معًا "هذه القصور، هذه الـ"Palacios ، كما أن طليطلة العصور الوسطى العربية والمسيحية شهدت تقدم لفظة قصر على لفظة Palacio ؛ والأمر نفسه نجده فى شريش. كما جرى الحديث فى طليطلة عن قصر أو قصرين؛ وخلال العصور المسيحية نجد أن كلتا اللفظتين قد استخدمتا فى كل من قرطبة وأشبيلية على هذا النحو "القصر القديم" و "القصر الجديد"، ويرجع هذا المصطلح الأخير إلى القصر القرطبى الذى أقامه ألفونسو الحادى عشر، وإلى الأشبيلى بدرو الأول؛ أما المصطلح الأول فكان للإشارة إلى القصر العربى فى قرطبة الذى يرجع إلى القرن الثالث عشر والذى يصعب التعرف على طبوغرافيته وتكوينه المعمارى. وبالنسبة لأشبيلية فإن مسمى "القصر القديم" - طبقًا لتورّس بالباس يعنى القصر أو القصور الموحدية الكائنة فيما يسمى "منزل التعاقد" Casa de Contratacion فى المناطق المجاورة لصحن مونتريّا Monteria، ومؤخراً نجد أميليو جرثيا جومث يشير إلى روايات جديدة لابن الخطيب الذى أدخل مصطلح "مشوار Mexuar إشارة إلى قصر - أو قصور - الحمراء التى أنشئت خلال حكم يوسف الأول ومحمد الخامس، وهو مصطلح مماثل لمصطلح qasr، غير أن الأول كان أكثر شيوعًا وتداولاً فى القصور العربية التى ترجع إلى القرنين الثالث عشر والرابع عشر، وكان ذلك فى منطقة محددة مجاورة، ويطلق عليها صالة الاستقبالات S. de Audiencias أو صالة المجلس S. de Consejo ؛ وفى هذا السياق نجد أن .W و ج مارسيه (الآثار العربية فى تلمسان، أطلقا أثناء حديثهما عن

تلمسان، لفظة مشوار"Mexuar" على مكان مجاور لواحدة من بوابات المدينة، وهى صالة مجلس – حسب قولهما – كانت تسمى فى الأندلس وفى المغرب قصراً أو قلعة جيدة التحصين؛ وحقيقة الأمر هو أن الحواضر الكبرى فى المنطقة الغربية من بلاد المغرب (فى زماننا هذا على الأقل)، لازال يطلق فيها مصطلح مشوار، بمعنى مساحة أو مبنى ملحق للقصر بمعنى الكلمة، وأحيانًا ما يطلق المسمى نفسه على كلتا الحالتين، وربما كانت الحالة الأولى عبارة عن صالة استقبالات أو مجلس، وهذا ما نستشفه فى "مشوار الحمراء"، وهو مبنى أطلق عليه هذا الاسم منذ القرن السادس عشر؛ وعندما نتدبر بعض الشىء فى اللغة التى تستلهم هذه الآثار نجد أن بعض الناثرين والشعراء العرب يطلقون على القصر مصطلح إيوان، ولاشك أن هذا هو نوع من الحنين للقصور الفارسية التى كانت تحمل هذا المسمى. هذه هى رؤية شاملة؛ ومن جانب آخر نجد أنه عندما ندلف إلى القصور الإسلامية التى لازالت قائمة تداهمنا مجموعة من الأحاسيس المتناقضة التى نعرض لها فى السطور التالية.

إذا ما نظرنا للعمارة فى المغرب وجدنا أن من الممكن أن يكون هناك وجه شبه أسلوبى بين الكنيسة والقصر، ولوجدنا أن المسجد والقصر لدى المسلمين يولدان ويتطوران ويتعايشان فى الإطار الجمالى نفسه، فتاج العامود أو الواجهة أو العناصر الزخرفية لا يتم تصميمها لهذا الغرض أو لذاك إذ يجمع الإسلام بينهما ويتم تسليط الضوء على الفراغ المربع فى القبة الملكية، حيث يُراد للنقوش الكتابية أن تكون هناك وهى نصوص إلهية وإسلامية تنتقل بين أرجاء الفراغات المعمارية الإسلامية وكأنها أيقونات مرسومة؛ وكثيراً ما نجد المنظور – أو المناظير – المعمارى صالحًا حتى يؤدى المرء الصلاة أو لممارسة الحياة العلمانية أو حياة المتعة: فهناك القبة أو مدينة الزهراء بما فيها من بلاطات بازيليكية فى المصليات أو المجالس الملكية، أو الفراغات التسعة المتوازية والصليب البيزنطى المتعدد الاستخدامات فى المصليات والأجباب وغرف خلع الملابس وغرف التدفئة فى الحمامات والقصور وصالات المقابلات والأبراج والمساكن

والقصور الصغيرة. إنه التناغم أو التماثل الجمالي الإسلامي: فهناك البوابة المصحوبة بالعقد والنوافذ فوقها في قصر دقلديانوس دي سبليت Split ، وقد بُعثت في صورة المدخل للمحراب ولصالات التشريفات في القصور وقوس النصر القائم على عمد، والذي يمر من جنباته ذلك الفراغ المركزي المؤدي إلى المحراب في المسجد والقصر والذي ينتهي - نحو الجنوب بالنسبة للمسجد ونحو الشمال في القصر - بالقبة أو السقيفة ويصبح بمثابة النموذج القائد في العمارة العربية بالنسبة لكافة المبانٍ والأزمنة والأماكن مع تنويهات دينية وكأننا أمام أضرحة للأحياء مفتوحة من جوانبها الأربعة. وإذا ما تأملنا العمارة الإسبانية الإسلامية لوجدنا حوارًا دائمًا بين المبانٍ الدينية والمدنية حيث تتبادل فيما بينها العقود والقباب والمقربصات، فهناك صالة العدل في قصر السباع بالحمراء (محمد الخامس) الذي يعتبر مثالاً جيداً لهذا التداخل حيث يمكن أن يكون "لوجيا" للتجار وصالة اجتماعات أو حفلات ومكانًا للحوار وقد تكون من قباب ثلاث متصلة ببعضها مثل تلك التي نجدها أمام محراب المسجد الجامع في قرطبة أو الصورة طبق الأصل المتمثلة في البلاطة الممتدة والمزينة بالمقربصات الموازية لحائط القبلة في المساجد الموحدية في المغرب.

يمكننا التعرف على أسلوب بعينه من خلال عقوده، فالفن الآثاري الأسباني الإسلامي يولي عناية أكبر بالعقد وبالتالي نجد العتب يحتل المرتبة الثانية في المدارس المغربية وفي المبانٍ الأخرى ذات المنفعة العامة، وهنا يقول تيتوس بورخارد بأن الفن الإسلامي يميل بقوة إلى ما عليه العقد من نبل: وهنا يمكن القول إنه بفضل العقد يمكن للفراغ أن يفصح عن ذاته التي تتسم باللامحدودية وبعدم وجود سمات لها، "فالدائرة التي يرسمها العقد الحدوي تحوّل الفراغ إلى مركز". وهنا نجد أن هذا الانحناء المرن على الشكل الحدوي هو محور العمارة الإسلامية في المغرب، وإذا ما أردنا البحث عن جذور هذه الديناميية لوجدنا أنها في مخططات المبانٍ القديمة، وهو انحناء كان راقداً وقام العرب بوضعه على قدميه وأثروه بالسنجات الملساء والمزخرفة،

وكان ذلك بمثابة الغنيمة الكبرى التى وجدها الأمويون فى قرطبة، وبعد ذلك يأتى العقد الحدوى الحاد ثم العقد المقصص والمتعدد الخطوط ثم العقد ذى الستائر Lambrequines ، وهنا نجد أنفسنا أمام مهرجان معمارى فى سياق مناظير وأشكال تتسم بالمرونة والتى تضم القباب، حيث نجد تلك العقود وهى ترسم مشاهد معمارية يحكمها الشكل النجمى ذو الثمانية أطراف، ويندرج هذا على مسجد قرطبة ابتداء، وعلى أبرز الأسقف فى الحمراء انتهاء، غير أنها هنا ترتبط دوماً بالمقربصات التى تتكرر فى كل مكان وزمان حتى تصل إلى بدايات العمارة المدجنة؛ نجد العقود والأشكال النجمية ومناطق الانتقال التى تشكل تفاصيل شديدة الجاذبية للقباب التى تغنى بها الشعراء العرب ووصلوا بها إلى عنان السماء. نجد إذن أن العقود والقباب الإسبانية الإسلامية هى التى كتبت تلك القصة الرائعة المتعلقة بعمارة العصور الوسطى. هناك أيضًا الحضور الدائم لهذه الثلاثية من العقود والعقد Tribelon البيزنطى كرمز للسلطة، فى واجهات الصالون الكبير S. Rico بمدينة الزهراء والمسجد الجامع بقرطبة وقصور ملوك الطوائف والغرفة الملكية بغرناطة وصالون قمارش وصالة العدل بالحمراء؛ وفى هذه الأمثلة الثلاثة نجدها بالأبعاد السباعية: ١-٢-١-٢-١-٢-١ (١ حائط ٢ فراغ العقد) وصالة العدل وصالون السفراء فى ألكاثار دى أشبيلية والمصلى الذهبى فى توردسياس، وتنتقل هذه الأبعاد السباعية إلى أعلى جزء فى نوافذ التجلّى الملكى. يلاحظ أيضًا وجود هذه الثلاث كوّات أو فى كل حائط من حوائط الصالات المربعة التى تتسم بالدينامية أو القباب ويندرج هذا على المساجد والقصور، وعندما نتجاوز باب المدخل نجد أنفسنا أمام عمارة تتسم بالتوازى – خلافًا لما عليه العمارة المركزية – ومتجهة فى مسار واحد مشكلة بذلك الشكل المستطيل الذى يضم الصحن الذى يحيط به رواقان، ويتسم هذا النوع من التخطيط المعمارى بالتوازى الشديد والانفتاح على المشهد الخارجى والمخططات المتداخلة حيث نجد الأفقى يحل محل الرأسى الذى كان مخصصًا للقبة الملكية؛ ومهما حاولنا فلن نجد فى العالم

الإسلامى فى المغرب مبنى تم تخطيطه بالفرجار بحيث نجد المركز فى الوسط، وربما شذ عن هذه القاعدة بهو السباع فى الحمراء حيث نجد النافورة تحتل المركز بكامله مثلما عليه الحال فى المدارس فى المغرب **Magreb** لكن لا يوجد أبداً مبنى فى مركز الفرجار.

كان بيتوربيو يحض على الالتزام بشروط ثلاثة للعمارة الجيدة وهى المتانة والجدوى والجمال، ويمكن أن تنطبق هذه الشروط الثلاثة على الكثير من شواهد العمارة الإسبانية الإسلامية وربما تباعدت هذه العمارة عن تلك الشروط بعمليات الإحلال التدريجى للآجر محل الحجر، وكذا زيادة استخدام الجص والخشب، ويقول البعض عن هذه المواد الجديدة بإنها غير نبيلة دون أن يدروا أن المواد هى التى تفرض الأسلوب فى كل عصر وأوان، فلا يمكن وصف المادة المستخدمة بأنها غير نبيلة إذا ما كان الفن الذى استخدم فيها نبيلاً، فبدايات العمارة فى اليونان كانت تعتمد على الخشب، وفى مطلع العصر الأموى فى قرطبة نجد المبانٍ الإسبانية الإسلامية التى اعتمدت على موروث العصور القديمة وقد وضعت أساساتها من الكتل الحجرية المرصوصة على الطريقة الكلاسيكية، ثم جاء بعد ذلك استخدام الطابية**tapial** والخرسانة الإسبانية الإسلامية، وبفضل هذا عاشت بعض الآثار الإسلامية حتى يومنا هذا، مثل الحمراء؛ ويعترف من قاموا بتحليل البرج المشيد من الطابية فى قمارش بحالته الجيدة من الناحية البنيوية. وفى طليطلة ولد من جديد مفهوم استخدام الدّبش وتعميمه بمصاحبة مداميك من الآجر، وماذا عن النفعية؟. نجد أن الفراغات الإسبانية الإسلامية تتسم – بناء على بنيتها التى تحدد الوظيفة التى تقوم بها – بعدم الوضوح أو تعدد الاستخدامات، وتصلح لعلية القوم ولقاعدة المجتمع وقد انصهرت فى إطار الطابع الخاص بحوض البحر الأبيض المتوسط، وفى إطار الثنائية الخاصة بالصالة المحاطة بالأروقة على الطراز الإسلامى **peristila** ؛ وفيما يتعلق بالفراغات المفتوحة للترفيه عن النفس نجد أن المخطط الكلاسيكى المربع المصحوب

بمنطقة الانتقال Crucero والخاص بـ Timeo لأفلاطون، لازال حيًا فى مدينة الزهراء، كما أنه تخلى عن مكانه ليفسح المجال للمخطط المستطيل الشكل اعتباراً من القرن الحادى عشر. هناك دراسات كثيرة عن الصحن الحديقة خلال العصر الإسلامى كرمز للفردوس على الأرض حيث نرى فيه المياه والنبات: فهناك الحدائق الفارسية أو العراقية أو تلك الحدائق الأولية فى الزهراء دون حذف، ونجد ذلك عند المرابطين فى مراكش وفى قلعة (كاستيخو) Casillejo بمرسية، وعند الموحدين من خلال قصر أشبيلية وبهو السباع فى الحمراء. ومن المعتاد دومًا أن نرى الحديقة على شكل الصحن الحديقة، وهى حديقة حضرية كإطار قديم للنافورة والساقية (القناة) والبحيرة.

وإذا ما نظرنا إلى إضاءة القصور الإسبانية الإسلامية لوجدنا أن ألواح الرخام الأبيض أصبحت ضرورة فى الطوابق الخاصة بالصحون الأميرية، وغيرها وخاصة فى القباب حيث تمتص الظلال التى تسود الفراغ؛ ومن جانب آخر نجد أن الأرضيات الرخامية بدأت مسارها فى قصور مدينة الزهراء وفى مقصورة المسجد الكبير بقرطبة؛ واعتماداً على تلك العضادات الثرية التى ترجع إلى القرن الحادى عشر، يمكن القول بأن ذلك التقليد استمر فى قصور ملوك الطوائف، ويلاحظ هذا أيضًا فى الإصرار على ضخامة العقود أو الإيوانات الخاصة بالقباب الملكية التى تتلقى قطوفًا من الجو المحيط ومن الضوء الذى يعم الصحن أو الحديقة، وهنا يلاحظ أن اللون الأبيض هو ذلك اللون الكونى المسيطر وهو لون المبادئ الإسلامية: فهو دائمًا المرجعية الرئيسية والرمزية، الذى يرمز للعناية الإلهية؛ وبشكل مفاجئ نرى فى محراب المسجد الكبير بقرطبة على جانبى عقد المدخل، عضادتين ملساوين كأنهما بلون الفجر، مثلما هو الحال فى الوزرة الرخامية فى الكوّة العميقة، إذ تقومان بامتصاص الضوء وإعادته للمصلىّ فى إطار الظلال المحيطة. ومن جانبه نرى داريو كابانياس يحدثنا عن مفتاح سقف صالة قمارش مبرزًا لونه الأبيض وكأنه الكفن الأبيض أو المنديل

الخاص بيسوع المسيح في الأمجاد السماوية في شاهد القبر الخاص بالسيد/ أورجات التي رسمها الجريكو في طليطلة، وهو لون أبيض يلفت الأنظار، يسيطر على اللوحة وسط موجات من الملابس الملونة للأشخاص الذين يحضرون الدفن: إنه اللون الأبيض اللاهوتي الذي يضارع النور. ومن الصعوبة بمكان أن نتصور قبة ملكية دون أرضية رخامية بيضاء، وهنا نجد جومث مورينو يحدثنا عن أن قمارش بقصر الحمراء كانت به هذه الأرضية مثلما هو الحال الذي عليه اليوم كل من القباب أو الصالات الخاصة بالأختين، وتلك الخاصة ببني سرّاج في بهو السباع، ففي هذه الأخيرة كانت هناك بلاطات من الرخام في صالة العدل طبقًا لما يقول به لالنج .Lalaing

نلاحظ أيضًا أن أغلب القصور والمنازل الرئيسية متجهة من الجنوب إلى الشمال؛ يقول ب. خيمنث ألكالا: إنه السبب لكي يتم إدخال الكثير من أشعة الشمس خلال فصل الشتاء، والإبقاء عليها خلال الصيف. وخلال عصر محمد الخامس (سواء في الحمراء أو في منية Alijares) كان هناك نوع من الهوس لتكون القباب مضاءة إلى أقصى حد، وبالتالي أمر هذا السلطان بإزالة الحوائط وإحلال أربعة أعمدة رقيقة البدن محلها لتحمل القبة: هناك قبو ميكسوار (مشوار) وقبة Peinador والقبتان الخاصتان بمنية Alijares اللتان زالتا من الوجود، لكنهما مذكورتان عند ابن حزم، خلال القرن الخامس عشر، ونعرف ذلك من خلال ترجمة أ. دي لا إيجيرا لأشعار ذلك الشاعر. كانت الطابية تتسم بثقلها في الحمراء وصالة قمارش حيث تحجب الضوء رغم وجود ثمانٍ وأربعين نافذة في الحوائط؛ أما قبة يوسف الأول فهي الظل بعينه وكأنه تعبير عن المهابة أو الغموض، وفي عهد محمد الخامس اختلف الوضع تمامًا حيث أصبحت القبة تجسيداً للنور: إذ تقترب القبة من النور قدر الإمكان وكذلك من الصحن، كما تم ابتكار تلك القبة الكشك المفتوحة تمامًا حيث نجد لها أربعة أعمدة رئيسية على سطح الأرض وكذلك شخشيخة علوية ذات اثنتي عشرة نافذة أو ست عشرة أو عشرين (ميكسوار، تسريحة الملكة Peinador وصالة الأسّرة

فى الحمام الملكى). وفى نهاية المطاف نتحدث عن جمال المبانٍ، فكل واحد من قرّاء هذا الكتاب يمكن له أن يتأمل الجمال سيراً على رؤيته الخاصة أو طبيعة مهنته أو ثقافته، فلا يمكن تعريف الجمال: فالفكرة الثابتة يعضدها الشكل ويستمر هذا من قرن لقرن.

وقد تحدثنا فى الجزء الأول من هذه السلسلة عن أنه لا يوجد فى منظورنا ما يسمى بالمدينة الإسبانية الإسلامية بل إن ما هو قائم هو المدينة المتعددة التى تسع الجميع وهى نوع من التعددية الحضرية إزاء دور البطولة للمدينة: أى أن هناك المنزل والمسكن وعلى مقربة منه نجد القصر. فالمنزل العربى يتسم بتفرّده ووحدته التى تتسم بالتناسب، ويستمر هذا الوضع من قرن لآخر حيث نلاحظ تلك الرائحة متمثلة فى الصحن وفى رواق أو اثنين. وكان الحكام يتحركون فى إطار هذا المشهد مبرزين إياه من خلال القبة أو الحمّام أو المصلى الخاص ولو أن ذلك الأخير لم يكن قائمًا فى كل النماذج. غير أن كافة هذه العناصر زالت وهذا ما نشهده فى قصر بهو السباع ففوق المنظومة المعمارية نرى عالمًا جديداً كل الجدة، ولاشك أن هذا ما هو إلا ثمرة موروث عربى تليد خفى أو فقدنا خيوطه. سبق القول فى السطور السابقة أن الجمال فى العمارة الإسبانية الإسلامية ليس له تفسير واحد وعندما نصل إلى أحد هذه التفسيرات نجده يذوب ويضمحل، ومن هنا فإن تقييمه مستحيل أو خارج عن الوصف وهذا ما نستشفه من خلال القصائد التى سطرت أبياتها على حوائط المبانٍ وهى تلك التى شهدت ميلاد قصور الحمراء.

لكن: من الذى كان يبنى القصور الإسبانية الإسلامية؟ هل هم مهندسون معماريون؟ أم هم من الحرفيين البارزين؟. إننا نرى أنه لكى يتم تشييد الأروقة البازيليكية فى مدينة الزهراء فالأمر ليس بحاجة إلى معرفة تقنية أو هندسية عميقة، إذ كان يكفى وجود حرفيين مهرة مثلما هو الحال فى العصر البيزنطى حيث شهدنا وجود العديد من الأشكال البازيليكية فى وقت قصير نظراً لبساطة الخطوط المعمارية؛

وهنا نقول: إن جمال هذه العمارة يكمن فى الزخرفة: هناك أبدان الأعمدة والتيجان وقواعد الأعمدة والحليات المعمارية المتموجة والأسقف الثرية المزخرفة والفسيفساء والرخام المتعدد الألوان والزخارف؛ أى أن ذلك الحِرفى الماهر يزاوج بين الخطوط البنيوية وبين أعمال هؤلاء الفنانين الذين يقومون بأعمالهم باستخدام مواد مختلفة؛ وهو الوضع الذى نحن عليه الآن عندما يراد دراسة مبنى عربى قبل البدء فى ترميمه: ففى عملية ترميم منزل ثافرا **Zafra** بغرناطة نجد مشاركة كل من أنطونيو ألماجرو وأنطونيو أوريويلا أوتال كمهندسين، ونجد مشاركة فنيين فى الأخشاب والدهان والجص والنقوش الكتابية، وهنا نتساءل: أى اختلاف يوجد بين أعمال الترميم التى كان يقوم بها تورّس بالباس فى الحمراء وبين الذين كانوا يقومون على أمر الحفاظ على الأثر خلال العصور الوسطى على مدى قرن أو قرنين من الزمان؟. لا تفصح لنا المصادر العربية عن أعمال هؤلاء الحرفيين، وربما كان ذلك يرجع لقلة شأنهم فى نظر المجتمع أو عند راعى إنشاء المبنى أو ترميمه، ومع هذا نجد فى مدينة الزهراء اسم أحد نحاتى الرْخام الذين قاموا بنحت التيجان وقواعد الأعمدة، وبعض القطع الرخامية فى مبانٍ الأمراء، حيث عمل بعضهم لسنوات قليلة فى محراب المسجد الجامع فى قرطبة فى عهد الحكم الثانى: هناك الحاجب جعفر، وهناك فتح وطارق ونصر وبدر؛ وعلى أية حال لا يستوى أمر إقامة شكل بازيليكى بسيط أو أمر إقامة مسجد على شكل بازيليكى وأمر إقامة قبة ملكية مشيدة من الكتل الحجرية فى المسجد الجامع بقرطبة خلال عصر الحكم الثانى، أو أمر إقامة المسجد الجامع فى قيروان والمسجد الجامع فى تونس وهما نسختان عربيتان من العمارة البيزنطية. ويرى فيلكس إيرنانديث أن العقود المتراكبة وقباب المسجد الجامع فى قرطبة يُرى فيها بصمة ذلك الحرفى المبدع، ففوق أننا نرى فيها فكرة قناطر المياه **acueductos** الرومانية، وكذا التقنية المعقدة فإنها تتفوق عليها فى الرشاقة والمرونة، وهنا نقول: أى عبقرية أو أية عقلية استطاعت أن تجعل العقود المتراكبة فى قرطبة، وكأنها نباتات

الأسل، متكافئة فى قباب المسجد الجامع؟ إننا نرى أن هذه المنشآت والجسور وجسور المياه كانت التقنية فيها على نفس الشاكلة عند العرب أيضًا، حيث وُلِدَت بعد سابقاتها من المنشآت الرومانية كان هناك بناءون محترفون، وكان هناك فنانون مهرة فى خدمة العاهل، وهم أناس قادرون من خلال ما درسوه، بوعى شديد، للآثار القديمة، كما كانت هناك مجموعات من الخبراء فى إنشاء الأماكن الحضرية والريفية أو الإقليمية؛ كما أن تلك القدرة على الجمع (فى مبنى واحد) بين الأعمال المعمارية والفنية وجمال التوزيع بين المخطط والجدران كانت رؤية فريدة لا تتجزأ، وهى ما نطلق عليه اليوم المهندس المعمارى. وفى مراحل عملية ترميم القصر الأسقفى أو القاعة الكبرى بجامعة ألاكالا دى إينارس بقيادة مجموعة من المعماريين (هم / كارلوس كليمنت سان رومان، وخوان دى ديوس دى لا أوث مارتنث) نجد إسهام آخرين هم علماء الآثار ومؤرخو الفن والنجارون أو المتخصصون فى النجارة، والمتخصصون فى الفخار، ولم يخرج أى من هؤلاء عن الخطوط العامة التى وضعها المهندسون المعماريون على أساس أن هؤلاء تلقوا ملاحظات أولئك فيما يتعلق بمفاهيم معينة تتعلق بالأثر؛ وإذا ما تأملنا تاريخ العمارة لوجدنا أنه من غير المنطقى الفصل بين السلوك الإنسانى لمن قام بتنفيذ تلك الأعمال فى بادئ الأمر وبين سلوك المعاصرين، والفارق هو التوجهات الاجتماعية المختلفة لهؤلاء وأولئك: ففى العصور الوسطى العربية نجد أن ما يبعث على الفخر هو القصر ومديح من أمر ببنائه، وفى الأندلس كانت شهرة الشعراء وقيمتهم تطغى على القائمين على أمر البناء، وهذا ما ندركه من خلال ما وجدناه من نقوش على حوائط قصر الحمراء؛ ومن ناحية أخرى نجد أن ذكر مُشيد البناء خلال العصور الوسطى لم تكن له فى كثير من الأحيان أهمية كبيرة، فقد توالت أعمال الترميم على مدى الشهور والسنون والقرون. وفى خطاب الدعاية الملكية والرسمية نجد أن أسماء المعماريين قد حلت محلها قائمة من الأسماء الأسطورية مثل سليمان وقصرويش أو العفاريت فهؤلاء فى نظر العرب هم ما قاموا ببناء كل شىء على ظهر

الأرض، فهل يمكن أن نلقى بالمسئولية على مهندس واحد فيما يتعلق ببناء مدينة كاملة ظهرت من عدم مثل مدينة الزهراء؟. وردّ فى المقتبس لابن حيان - الجزء الخامس، حولية عبد الرحمن الثالث - إشارة إلى المهندس المعمارى للخليفة وهو محمد بن وليد بن فستاق، وربما كان المسئول الأول عن هذه المدينة الملكية. وكانت المبانٍ المهمة تحمل دومًا أسماء من يرعونها أو المسئول الملكى كنوع من الدعاية. ولا نجد فى الأندلس خلال عصر الموحدين إلا اسم المعمارى أحمد بن باسو الذى تولى مع أبو باكو بن شور بناء الخيرالدا وقصر البويرة فى أشبيلية، وربما سبق هذا النموذج ذلك القصر الذى أمر المعتصم ببنائه فى قصبة ألمرية: يقول الجغرافى وكاتب السير العذرى**Udri** (ق ١١) أن أحد زخارف قصوره كان يحمل تاريخ البناء والقائم على أمره، ولماذا لم يظهر اسم من شيّد؟. هنا يقدم لنا هنرى تراس اسم المهندس المعمارى، فلاك، وهو الرجل الذى شيد الحصن المرابطى ترغيموت **Targhimut** فى المغرب **Marruecos** وذكر اسم مهندس معمارى أشبيلى مشرف على الأعمال المتعلقة ببوابات أرسنال دى سالية **Arsenal de sale** (ق ١٣) وهو على بن عبد الله بن العادل الأشبيلى. وعندما نرى المسجد الرئيسى فى القرويين فى فاس (ق ١٢) نجد فى الجزء العلوى الواقع تحت قباب المقربصات اسم الفنان الذى قام بالتنفيذ، وهو اسم لا نستطيع قراءته من بعيد، إلا أن هنرى تراس أوضحه. كانت الأندلس ورشة عظيمة أو دار تفريخ للمتفردين من الفنانين الذين يمارسون مهارات متعددة حيث كانوا يحملون مساطرهم وفرجاراتهم ويذهبون طبقًا للمتطلبات الاقتصادية للسوق فيما يتعلق ببناء القصور والمساجد، وقد وردت فى النصوص العربية مجموعة من الوظائف الرسمية التى كان يقع على عاتقها إدارة الأعمال وتنفيذها وخاصة المنشآت الرسمية، وقد أوردها لنا أوكانيا خيمنث وهى صاحب الأبنية، وهو يحمل درجة وزير، وصاحب البنيان، أو القائم على أمر بناء معين فى المحافظات أو الثغور؛ وصاحب الأبنية كان ذلك الذى يفوض العامل فى الإدارة؛ وأثناء بناء مدينة - "بدون اسم" - فى عصر الحكم الثانى

فى الثغر الأوسط كان ضالعًا فى أمر الإشراف على البناء أحد قادة البوليس وهو نفسه الذى أشرف على أعمال تكسية محراب المسجد الجامع بقرطبة بالرخام؛ ومن الشائع فى تلك المبانٍ المشيدة بالكتل الحجرية أن يقوم الحجّار بحفر ماركته أو علامته على الكتل وهذا فى المساجد على الأقل، ولا توجد أية علامات ماسونية فى الكتل الحجرية للقصور وغيرها من المنشآت العربية المعروفة، وكذا الأمر فى تلك المبانٍ المشيدة من الآجر والجص. ولم تظهر كتابة الأسماء إلا فى عصر المدجنين حيث نعرف أسماء بعض العرفاء من المور الذين شاركوا فى بناء دور العبادة وكان ذلك فى قشتالة وأرغون.

الزخرفة

تصاحب الخطوط المعمارية الخالصة خطوط الجص والخزف وأعمال النجارة وكلها مشبعة بالزخارف والنقوش الكتابية وهذا كله عبارة عن عالم جمالى ولا يمكن لأى نشر علمى عن العمارة العربية أن يكون خاليًا من هذه الزخارف المتعددة الرسائل التى تنسب لطبيعة أو لأخرى غير أن النشر العلمى الحديث يغاير المبدأ السابق بحجة الرسم طبقًا لمقياس معين أو طبقًا لمنهج آثارى الأمر الذى ينعكس فى غيبة بعض المصادر الببليوغرافية، ولدينا أمثلة حية على استمرار ما هو قديم حتى الآن فى المنشآت الإسلامية: فقصر الجعفرية كان فى بداية الأمر عبارة عن غرفة للملوك العرب والمسيحيين، وكان به الزخارف الجصية والعقود، وقد ورد ذلك فى المقتدر، وذلك لمتعة الجميع فى كل آن ومكان، وفى غرناطة لم يكن سلاطين الناصريين يتمنّعون عن سكنى مبانٍ - مهيأة سلفًا - تخص سابقيهم من الموحدين؛ وكان ألكاثار دى أشبيلية مسرحًا ومقر إقامة لسلسلة طويلة من الحكام دون أن يتم التقليل من الزخارف الموروثة عن بنى عباد وعن الموحدين، وعلينا القول بأننا جميعًا معشر الباحثين لا تتوفر لدينا جميعًا القدرات نفسها، فمن كانوا يتمتعون ببعض السمات،

نجد أن الآخرين يفتقرون إليها والعكس صحيح، ونضيف إلى ذلك القول بأن الأمر المهم فى البحث لا يتعلق باستخلاص نظرية أو افتراض بل إن المهم هو ما نقوله حتى نصل إلى هذه الخلاصة، وطبيعة الخطوات التى كانت تتم، وهذا استناداً على أن النشاط البحثى هو سلسلة متوالية من الأخطاء الآخذة فى التناقص؛ وعلى المستوى النقدى نقول بأنه لم يتم حتى الآن شرح قصر عربى بما فيه الكفاية من المنظور البنيوى أو الجمالى، أى أن نستخلص من الأثر العربى رسالته التاريخية المتعددة المعانى والأبعاد خاصة ما يتعلق بالزخرفة.

ولنترك مصطلح "لاغى" **obsoleto** لهؤلاء الذين يجعلونه نقطة البداية أو النهاية لأبحاثهم التى يرون أنها جرت فى إطار غير رومانسى أو خاص بأزمنة مضت، ونلاحظ أنه خلال السنوات الأخيرة هناك اهتمام خاص بالجانب المعمارى الخاص بالقصور وأخذ فى التزايد كما هو واضح فى المراجع المرفقة فى نهاية هذا الكتاب، والغاية من هذا الكتاب أو الجزء الأول، والجزء السابق عليه هى الإيضاح من خلال الشكل أو الصورة اللذين يتسمان بالكثرة وبأن أغلبها جديد وهنا لم أرد أن أضع فى نهاية الصفحة الحواشى والهوامش التى تتسم بكثرتها، فكثيراً ما يحل محلها اسم مؤلفها أو تلك الأشكال فى حالة أخرى، وربما رأى بعض المحللين أن هذا المسلك الذى اتخذته يتسم بأن له جوانبه السلبية غير أن المتلقى للآثار ليس ذلك المتخصص الجهبذ أو الدارس فقط؛ إذن فإن ما ننشده هو أن نقدم كل شىء كتفسير لما هو جزئى، وهذا الأخير كنقطة انطلاق نحو الكل بادئين فى ذلك بالزخرفة.

المنحى الذى اتخذناه فى هذا الكتاب فيما يتعلق باللوحات والصور هو عدم تصغير المخططات والمساقط الرأسية والأفقية فى العمارة المحضة، فى مقارنة لها بالموضوعات الزخرفية التى يبدو أنها تقوم بدور البطولة؛ الغاية إذن مختلفة، وذلك لأن الزائر لهذه القصور الإسبانية الإسلامية يقف فاغر الفم أمام الخطوط المعمارية وينقلها - ربما بشكل كلى أو جزئى واع أو غير واع - إلى هذا اللباس الزخرفى؛

وإذا ما كانت هذه رؤية البعض فإن البعض الآخر يتجول فى المبنى ولقد استحوذت على انتباهه كل عناصر الزخرفة التى أخذ يتأملها بفضول دون أن يدرك مغزاها وبذلك تتوارى الخطوط المعمارية لتحتل المرتبة الثانية عنده. وفى الجزء الأخير من هذا المجلد نصل إلى خلاصة مفادها أن القصور الإسلامية الإسبانية موزعة على جزأين متساويين هما العمارة بكل خطوطها المتينة ووظائفها والزخرفة بكل ما تحمل من جمال ربما يميل أكثر إلى الجانب الأنثوى مقارنة بالجانب الذكورى، وهذه الأخيرة – الزخرفة – مترعة بالنقوش الكتابية فى انسجام مع التوريقات والتشبيكات ، وهذه التركيبة تقوم بتوليد رموز تعبيرية لا ينضب معينها؛ نرى إذن أن الأصل (العمارة) والصفة (الزخرفة)، يتضافران مثل جلدنا الذى يلتصق بهيكلنا؛ وبالتالى فإن كل شىء فى الفن العربى يتسم بالتقابل والغموض وتعدد الوظائف، ولست أدرى فيما إذا كانت هنا دراسات مجدية أم لا للفراغات المعمارية وتوزيعها فى القصور، غير أننى أتساءل: ما هو عدد الدراسات التحليلية المتوفرة عن التيجان والزخارف الجصية والمقربصات والتشبيكات والتوريقات والوزرات المزججة والأسقف والنقوش الكتابية التى شملت كافة المبانٍ – جملة وفرادى – التى تمثل هذا الكون المعمارى العربى؟ من ذا يا ترى يجرؤ على المخاطرة بوضع ترتيب زمنى تقريبى للخطوط المعمارية لمبنى ما من المبانٍ دون أن يعمل عقله، التى تنسب على العصر الأموى أو عصر ملوك الطوائف والمرابطين والموحدين والناصريين والمدجنين؟ يرى الكثيرون أن الزخرفة هى الوجه الفقير للعمارة فى الوقت الذى هى فيه عبارة عن جمال ومفتاح تسلسل الأساليب، ففى قرطبة والحمراء نجد أصداء بعيدة للمذاق الكلاسيكى والسا سانى، حيث نجد الزخرفة الإسلامية كخلاصة للتاريخ العالمى للزخرفة. حقًا، هناك بعض المؤرخين الذين يشقون الجيوب ويلطمون الخدود احتجاجًا على ما يقوم به البعض منا بالحديث بشكل منفصل عن الزخرفة، أو الشبكة "العنكبوتية" أو "الورق الأستمبا" والتوريقات والتشبيكات الموجودة على الحوائط والأسقف، ويرون فى هذا نوعًا من عدم التضامن

مع العمارة. ومن يرون هذا الرأى ما هم إلا أناس غير قادرين على بذل المزيد من الجهد والالتزام بالدراسة المتأنية للخطة التاريخية إذ يقولون: ليقم الآخرون برسم ذلك!. وقد لوحظ أن الزخرفة خلال السنوات الأخيرة لم تحظ إلا بالقليل حتى من خلال دراسة تيجان الأعمدة؛ ومن الممكن أن يشعر بعض القرّاء بالنُّعاس لكثرة ما يرون من زخارف جصية، بينما يرى آخرون - من منظورهم الثقافى - أن عملنا هذا منقوص إما لأنه خاطئ أو لأنه غير مكتمل؛ وهناك طريق ثالث سيرى حلاً لهذه الرموز السيميوطبقية للعمارة والزخرفة الإسلاميتين. إن اكتشاف الزخرفة الجصية الغامضة وتاج العامود المجهول يحدث عندما نتوقف عن الكلام عنها ونبدأ فى ترك الفرصة لها لتتحدث عن نفسها، ومن هنا توجب علينا أن نرسم كل شىء سائرين فى هذا على خطى مارسيه سواء كان الرسم خاضعًا لمقياس أم لا، فما يهم هو التسلّى من خلال العمل أو القطعة مهما كانت متواضعة حتى نقوم بعد ذلك بوضعها فى مكانها. أى أننا نقوم بوضع القطعة التى كانت صامتة وخارجة عن المدار أو عن نطاق السيطرة فى مدارها الخاص بتاريخ المبنى وبتاريخ الفن. وهنا تكمن الحساسية الإبداعية للناقد الفنى أمام أى قطعة من الفن العربى: أى أنه يعى أنه بالنسبة للمنشآت الإسلامية لا يوجد هناك فرق فعلى بين الفن والأعمال الزخرفية أو بين الفنان والحِرَفى والإلحاح على أن المستوى الشعبى كانت مكتشفًا.

المنهج

إننا معشر الذين نقوم بالدراسة الفنية للأندلس التى بدأت رسميًا على يد ج. مارسيه و هـ. مارسيه وجومث مورينو وتورس بالباس وريكاردو بيلاثكيث بوسكو وفيلكس إيرنانديث وكاميس كاثورلا، لم نفعل أى شىء آخر إلا الاستمرار على الدرب: وتكمن أستاذية هؤلاء فى أنهم يقولون ما لم يقله سابقوهم، وأننا معشر الذين نقوم الآن بالكتابة فى الموضوع لا نستطيع أن نقلل من تأثيرهم، فالمهندسون المعماريون

يقومون بإعداد الرسم على مقياس معين معروف - رغم أن الآلة أخذت تحل محل الإنسان - ويقوم علماء الآثار بالسير على النهج الآثارى؛ وعلى الشاكلة نفسها يسير المؤرخون غير أنهم يقومون بدور يفخرون به وهو التعريف بالوحدات وتحديدها وتوصيفها فى أطرها الخاصة بالتوجهات الجمالية المختلفة والمتغيرة. هناك أيضًا المستعربون الذين يتعاونون بالإسهام فى فك طلاسم الزخرفة الكتابية العربية المنقوشة على الحوائط وعلى جوامع الكتب أو البرناس الإسلامى الذى جعل من الحمراء كتابًا هو من أجمل كتب المكتبة الإسبانية. ويدخل فى هذا السياق شعارات المدن وسير ملاكها أو رعاتها الجدد، ويقودنا هذا الطريق إلى فهم الفن العربى رغم أن اللغة التعليمية التى نراها فى المقالات أو الكتب يمكن أن تتسم بالإغراق فى التخصص أو الإغراب؛ ومع هذا فأحيانًا ما يتسم الجمع بين عدة مناهج بالثقل بحيث يبدو أحيانًا أن المنهج هو الغاية وليس الوسيلة، الأمر الذى قد يقلل من شأن العمل الفنى نفسه وخاصة عندما تكون النتائج التى تم التوصل إليها ظاهرة للعيان من خلال أبحاث أناس آخرين. أريد القول بأن المنهج أمر إجبارى ويساعد الباحث غير أن الخلاصة معروفة سلفًا من خلال الرحلات والحدْس والرؤية المباشرة للأثر والمقارنات والتوازيات والفكر التحليلى وذهاب التأثيرات وإيابها من هنا وهناك من مختلف الدوائر الثقافية، وتكريس كامل الجهد للموضوع. ويعتبر المنهج الآثارى أو المعمارى (بصفته وسيلة فعالة لفهم هذا المبنى أو ذلك من المنشآت الإسبانية الإسلامية) مثار نقاش ومحط جدل، ويرتبط ذلك بالظروف وخاصة عندما لا يُرى من خلالهما - فى كثير من الأحيان - ملمحًا مميزًا ذا بُعد زخرفى، اللهم إلا تراكمات من التراب والطابية والدبش والجص المتفتت غير المعروف نظرًا لغيبة عملية جرد دقيقة أو عملية تصنيف للزخارف الجصية القائمة؛ ودائمًا ما يتم الإلحاح على ما قيل أو كتب أو دُرِس أو رُسم بغية أن يتمكن المرء من اكتشاف طُرفة ما ذات يوم. كان ذلك موقف فيلكس إيرنانديث من المسجد الجامع فى قرطبة أو مدينة الزهراء، فقد اكتشف ذات يوم الذراع كمقياس عربى،

وجاء آخر وتوقف عند الشرّافات المسننة والوجود المتوالي للأحواض الكائنة عند العقود الفاصلة بين المصلى والصحن؛ كذلك نجد آخرين يتوقفون عند المئذنة الكبرى التي شيدت في عصر عبد الرحمن الثالث. وقد عبر فيلكس إيرنانديث عن فضوله وشغفه بالمسجد ونقل هذا كروزويل وكلاوس بريش الباحث في تشبيكات المسجد نفسه، ونقلها أيضًا إلى ل. جولفن؛ فقد كان فيلكس إيرنانديث يتشاور دائمًا مع المتخصص في قراءة النقوش العربية مانويل أوكانيا خيمنث الرجل الذي كشف لنا الكثير عن أسرار مدينة الزهراء ومسجدها. إنني أتذكر تلك المقولة التي نطق بها ذلك المعماري في مسألة العقود الخاصة بالمسجد الخاص بمدينة الزهراء التي كانت محط جدل كثير، وفي مسألة الجزء الأمامي "للصالون الكبير" بمدينة الزهراء: "ليقم بفك طلاسم هذا من يأتون بعدنا" أي أنه ترك لنا الكثير لنقوم ببحثه.

الحمراء:

البحث ليس رواية حيث يقوم كل مؤلف باختيار منظوره وحججه بحرية، وإنما نجد البحث التاريخي وقد اتسم بأن كل إسهام له تأثير في إسهام الآخرين وكأننا أمام خلية نحل كل له دور فيها، ومثالنا على ذلك ما نجده في حالة قصر الحمراء الأثر الذي طاف بأرجائه الكثير من الباحثين في الماضي والحاضر وفي المستقبل أيضًا، فهل يمكن في زماننا أن نكتشف قصر الحمراء دون الاعتماد على ما كتب عنه أو اكتشف فيه؟؛ وأمام هذا اللبس العظيم نجد هناك من يكتب وقد أشار إلى من قال ذلك مسبقًا وفي أي مصدر من المصادر، كما نجد تأريخًا ربما اتسم بالتكرار أو الخداع، ونجد أيضًا قراءات تراكمت وانتهت بخلاصة في صفحات قليلة يراد منها التأكيد على أنه بحث إبداعي؛ ولنقل أن هناك الكثير من قصر الحمراء ربما كان عدده بعدد الكتب التي ألفت عنه؛ وهنا نجد أن أفضل قصور الحمراء على الإطلاق هو ذلك الذي شيده وزخرفه كبار العرفاء (مفرد عرّيف) الناصريين خلال القرن الرابع عشر

وهذا أمر بدهي. هنا نجد أن إميليو جارثيا جومث صور لنا قصر الحمراء من منظور نصوص ابن الخطيب الذى شهد مولد قصر الحمراء الذى شيده محمد الخامس، وهو أول قصر حمراء في القرن الرابع عشر تم تصويره من خلال القلم، كما أنه القصر الذى يقوم الكثير عليه بالدرس والفحص والتمحيص؛ ولن نَفِي جارثيا جومث حقه من الشكر لجسارته على نقل الكثير من الرسائل التى انتزعها من قصر الحمراء من خطب وقصائد شعر منقوشة على الجدران. ولا يمكن القول بأن ترجمته لكل ما ورد من المدينة الملكية صحيحة بناء على أنه متخصص فى الدراسات العربية، إذ أننا فى هذا الإطار الثقافى نجد أن كل ركن يعنى رؤية جديدة نتحرك فيها وكأننا نتحرك فى طريق يتسم بأنه الاتجاه التقريبى؛ وإذا ما فكرنا أنه لا يمكن دراسة الفن فى هذا المكان دون معرفة بالعربية فما ذلك إلا نوع من التناقض وكأننا نقول بأن النقوش الحائطية ما هى إلا مجرد إضافة خاوية من أى محتوى أو أنها رسالة تاريخية. وعن قصر الحمراء نجد الكثير من المؤلفات والدراسات العامة والخاصة التى يستحيل أن نضمها كلها فى قائمة مراجع مهما كانت ضخامتها، وكلما كانت الدراسات أكثر كلما كان ذلك من الأفضل إذ سترهق من كثرة الأبحاث المتكررة أو ما يطلق عليه هذه اللفظة– بحث – تجاوزًا، أو تأملات أو خلاصة... إن الوجوه المتعددة التى يقدمها لنا قصر الحمراء يجب أن نعنى بدراستها، غير أننا يجب أن نضع نصب أعيننا هذه العبارة: "أضف وواصل". وهناك بعض الباحثين الذين أضناهم البحث فى العمارة العربية فى المشرق يرون أن قصر الحمراء عمل له جمال فريد، وكمال قابل للجدل وهم بذلك يرون أن تفردّه نسبى، أى أنه أدنى بدرجة ما من اعتباره أثرًا وحيدًا مفعمًا بالشوق والأداء الفريد؛ غير أن قصر الحمراء هو ابن مرحلة أسبانية تتسم بالطول والعمق نرى على طولها أن المنشآت الملكية الحضرية – ابتداء من مدينة الزهراء– بنيت لتتم الإقامة فيها وليس لجعلها أداة للدعاية والفخار، وهنا نتساءل: هل قصر الحمراء جماع خلاصة موروث كبير وممتد تنقصه القدرة الإبداعية، أكثر من كونه

إبداعا تلقائيًا أو محسوبًا بدقة متناهية؟ يمكننا أن نتأمل من أى زاوية الشرفة الخاصة بالصالون الكبير فى مدينة الزهراء، والجعفرية، وقصر السباع فى الحمراء، وهنا نقول أليست كل تلك الأمثلة منجزات معمارية مختلفة لكنها خلاصة إبداع شخصى فريد؟ إلام ترجع هذه المبالغات فى المقارنة بين المسجد الأموى فى دمشق والمسجد الأموى فى قرطبة، وبين العمارة التركية والإسبانية الإسلامية والتوصل دومًا إلى أسبقية الإبداع المشرقى والأفريقى (تونس) والمغربى؟ يواتينا الانطباع بأن الأندلس أقل من كونها نقطة متقدمة ومتمردة للشرق الكبير؛ فهل جاء عبد الرحمن الداخل مصحوبًا بالمهندسين والفنيين من دمشق، وبمجرد وصولهم إلى هذه الأرض شمّروا عن سواعدهم وأخذوا يعملون فى بناء المسجد القرطبى؟ من أين جاء ذلك المعمارى الرابع الذى قام بتصميم مدينة الزهراء؟ يقوم الناس اليوم بالتطواف سريعًا فى أرجاء هذه المدينة الملكية وبقصر الحمراء ويتحدثون عن مشاكل متعلقة بالدراسات الآثارية دون أن تكون مرجعيتهم ما قام به باحثون أسبان عظام من فتح بعض المغالق والآفاق.

مدينة الزهراء:

مرّ زمن (منذ ستينيات القرن العشرين) كانت فيه هذه المدينة الملكية مُسوّاة بالأرض اللهم إلا مربعًا فى الوسط يقع فى الجزء الشمالى كان يجلس فيه عبد الرحمن الثالث ليدير مقادير الأندلس؛ وقد شهد الإدريسى المدينة خلال القرن الثانى عشر ووجد بها شرفات ثلاث مدرجة فى سفح الجبل تكاد تكون متعامدة على مبانٍ متهدمة ربما كانت الأطلال نفسها التى نراها اليوم بعد حفائر استمرت لستين عامًا. كانت مدينة الزهراء ولازالت معملاً للأبحاث من منظورين أحدهما المنظور المعمارى الذى تحمل عملية الترميم فى المدينة طوال سنوات طويلة أن عملية البحث تمثلت فى وضع أصغر قطعة من القطع الزخرفية، الملقاة على الأرض، على الحوائط وعلى

العقود المتهدمة، ويكون ذلك على أساس المخطط والمقاس الذى عليه هذه القطعة وباقى القطع الأخرى؛ وكان ذلك المهندس يقوم ببحثه فى المكان محاولاً إعادته إلى ما كان عليه، وهذه ممارسة قام بها فى حينها وفى أماكن أخرى كل من تورّس بالباس وبريتو مورينو فى قصر الحمراء، وقام بها كل من أنيجو ألمش وبيروبادرى فى الجعفرية، وقام بها بالكارثل فى الآثار العربية والمدجنة فى طليطلة. وقد مرّ زمن كانت الفكرة الجيدة فيه هى أن الحفاظ على الأثر التاريخى يتمثل فى إعادة بنائه بالكامل وهى نظرية أخذت تتضاءل أهميتها، لحسن الحظ، فى نظر المعماريين المتشددين مثل فيلكس إيرنانديث الرجل الذى شهد عملية إعادة البناء العلمية للصالون الكبير، وقد تركت مدينة الزهراء عرضة للهواء ومرتعًا للسحالى، فى ظل تلك العبارة الغامضة والمثيرة للجدل: "على أرضنا نجد أن كل ما يتعلق بالعصور الوسطى سوف يختفى ويتهدم اللهم إلا إذا تم ترميمه وتدعيمه"، فهل كانت "المدرسة الرسمية للمهندسين المعماريين" مهيأة لتتولى إدارة دفة عمليات الترميم والحفاظ على الآثار الموروثة من العصور الوسطى باقتدار بغض النظر عن توجهات الأفراد من المعماريين وتكوينهم العلمى وحسن نواياهم فى العمل؟ إذا ما تأملنا ما فعله فيلكس إيرنانديث لوجدنا أنه فيما يتعلق بالصالون الكبير الذى بدأت عمليات الحفائر فيه عام ١٩٤٤ التزم التزامًا شديداً بتقرير الترميم الذى قدمه مودستو لوبث أوثيرو إلى الأكاديمية الملكية للتاريخ عام ١٩٤٧ والذى ورد فيه ما يلى: "ما ينبغى عمله هو وضع الأطلال الأصلية فى مواضعها السليمة دون إضافة أخرى أو أية زخارف مقلدة يمكن أن تختلط بالقطع الأصلية". لكن كانت المشكلة سقف الصالون، إذ من غير المسموح إعادة بنائه باستلهام سقف المسجد الجامع فى قرطبة طبقًا لما يقول به تورس بالباس؛ ومع هذا كان من الضرورى حماية ما تم إعادة بنائه فى الداخل وبالتالى أصبح من الضرورى تغطيته بالخشب الأملس والموضوع سيراً على الاستخدام الذى كان يتم خلال القرنين التاسع والعاشر فى المسجد الجامع بالقيروان وقرطبة.

مشكلة عمليات الترميم المعمارية:

قام المهندسون المعماريون فى هذا المقام بعمل جليل لا يقدر بثمن، وهنا يذكرنا كارلوس فيلشت فيلشث بوجود ذلك الصراع الموروث عن القرن التاسع عشر بين منظورين فى مفهوم الترميم، إذ كانت الغاية القيام بعملية الترميم دون الأخذ فى الاعتبار ولو بشكل جزئى البعد الآثارى وبذلك نقع فى المحظور وهو عملية ابتكار شىء لا وجود له؛ وهذا اتجاه ليبرالى جديد كان يدافع عنه المعمارى رفائيل كونتريراس الذى قام بالعمل فى كل من مقر أشبيلية والحمراء وقصر شنيل بغرناطة. أما التوجه الآخر فقد كان فيه بيلاثكيث بوسكو وتورس بالباس حيث دافع هذا الأخير دفاعًا علميًا عن أولوية الحفاظ على العناصر المعمارية التى تم العثور عليها؛ ويرى أن هناك عنصرين مساعدين فى الدراسات الآثارية هما: مخطط التفاصيل وما ورد فى المذكرات اليومية للحفائر أو المجسّات وما تم العثور عليه وما يجب عمله، وهذه كلها أفكار كانت متداولة ومطبقة منذ القرن التاسع عشر؛ وهنا أتساءل: ما هو عدد المذكرات اليومية التى جرت أثناء الحفائر وقام بها آثاريون ومهندسون معماريون؟ وكم منها تم نشره؟ وهنا نجد أن تورس بالباس الذى تلقى المعلومات أو اعتمد على جومث مورينو وإلياس تورمو، يعارض نظرية الترميم التى يؤيدها بيثنت لامبريث، ويدعو إلى السير على "نظرية الحفاظ على الأثر" وجاء ذلك من خلال ما كتبه ومارسه على أرض الواقع وفى مكانه المفضل وهو قصر الحمراء: أى أنه محا من البلاد ذلك الاتجاه القائل بإحلال قطعة حجرية محل القطعة المتهالكة حتى يتم تحويل الأثر إلى مبنى حديث البناء. كما نجد نموذجًا من خبراء النقوش الكتابية وهو رودريجو أما دور دى لوس ريوس الرجل الذى استطاع قراءة كافة النقوش الكتابية، يعارض دومًا نظرية إعادة البناء فيما يتعلق بالنقوش الكتابية العربية فى ألكاثار دى أشبيلية وفى غيره من العديد من الآثار القرطبية؛ وبدورهما قام كل من تورس بالباس وريكاردو بيلاثكيث بوسكو بالاعتماد على قاعدة "الجمع بين الأشتات والمرونة" فى إطار المنظور المتشدد

المتعلق بالحفاظ على الأثر، وذلك بمباعدة كل ما يتعلق بعملية إعادة البناء أو ما يسمى "بالإضافة" التى يقوم بها المرمم، فلو تُرِك لحاله لاخترع وأبدع من عندياته أو بناء على رغبة الحكومة. وكان جهد تورس بالباس فى الاتجاه القائل بإعادة الخطوط الهيكلية العامة وكذلك الكتل شريطة أن تتوفر معلومات حولها وأن يترك على ما هو عليه كل ما هو جديد بلا نقوش أو زخارف وذلك حتى يعطى الانطباع من بعيد بأننا أمام عمل متكامل الأركان لكن إذا ما اقتربنا منه استطعنا أن نميز بين ما هو جديد وما هو قديم. ومن هذا المنطلق نجد أن المعمارى وضع فى حسبانه تلك الرسوم الموروثة عن القرن التاسع عشر والتى قام بها رحّالة محليون وأجانب وهم المسئولون جزئيًا عن ذلك التصوير الشعرى للآثار وخاصة الحمراء. أما فيما يتعلق بعملية الترميم نجد أن الصراع كان على أشده بين الجمالى الشعرى الرقيق وبين البعد التقنى المحايد؛ ومن المؤسف أن بيلاثكيث بوسكو لم يترك لنا من جماع ثقافته المعمارية العربية الواسعة إلا صفحات قليلة تناول فيها قصر أشبيلية: "ألكاثار دى أشبيلية والعمارة الأشبيلية؛ ومن الملاحظ خلال السنوات الأخيرة أن عملية ترميم آثارنا المعمارية أصبحت مادة أساسية وجوهرية، وانضم إلى هذه العملية العديد من خبراء الترميم والمتخصصين فى مجالات معرفية مختلفة بما فى ذلك الأخشاب حيث نجد الممثل الرئيسى / إنريكى نويرى الرجل العريف فى "نجارة الخشب الأبيض" فى أيامنا هذه.

مدينة الزهراء التى لم يتم البوح بها:

عندما نرجع إلى هذه المدينة الملكية أقول إن ما سيجده القارئ من بعض الإسهامات الجديدة فى هذا الكتاب حولها وما سيجده من تأملات تأخذ شكل خلاصة القول إنما هو ثمرة أربعين عامًا من الدّرس والعمل، فما الذى كنا نعرفه عنها خلال الستينيات من القرن العشرين؟ هناك كتاب ريكاردو بيلاثكيث بوسكو (١٩٣١) وهو أول آثارى قام بالحفائر، وهناك مذكرات موجزة لكنها بليغة كتبها رفائيل كاستيخون؛

كما كانت لجومث مورينو إسهامات آساسية (١٩٥١) وتورس بالباس (١٩٥٧) والدراسة الخاصة بالمسجد الذى تم انتشاله (١٩٦٤-١٩٦٦) التى لم تكد تفهم بشكل جيد أبداً أو تدخل فى دائرة المنظومة المنطقية الخاصة بالمكان؛ وكما هو الحال بالنسبة لقصر الحمراء، هل يمكن أن نضيف المزيد عن مدينة الزهراء التى جرت فيها الحفائر فى أيامنا هذه؟ هل تم استيضاح عالم الزخرفة فى عصر الخلافة والذى جرى بناؤه فى المدينة الملكية من خلال آلاف القطع؟ وإذا ما كانت العمارة المدنية والدينية تتمتعان بقاسم مشترك أو بعد جمالى، فما الذى تدين به الزخارف المعمارية فى المسجد الجامع بقرطبة فى عصر الحكم الثانى لمدينة الزهراء؟ ربما نكاد نعرف كل شىء عن مخططات مبانٍ هذه المدينة، لكن هل الأمر كذلك بالنسبة لارتفاعاتها؟. جرت خلال السنوات الأخيرة عملية إعادة تنشيط نشر دراسات عن قصور مدينة الزهراء من خلال موضوعات متخصصة جعلت من تلك المدينة الملكية مجموعة من الآثار الطليعية فى الفن العربى؛ وإذا ما سرنا على هذا الدرب الخاص بالعمارة الإسبانية الإسلامية، فما الذى يمكن قوله بشأن ميلادها هناك خلال القرن الثامن؟ إنها الأصول والتأثيرات والوسط أو المسرح المتوسطى أو الهلنستى والبيزنطى أو القوطى، ثم تأتى التأثيرات الأموية والعباسية المشرقية وبذلك نجد أنفسنا أمام كون جمالى من التأثيرات وبعد ذلك تأتى مرحلة عصر ملوك الطوائف، والخليط المضغوط من التأثيرات التى جلبها المرابطون والموحدون خلال القرن الثانى عشر؛ وكتتويج نجد الفن اللاحق على عصر الموحدين خلال القرن الثالث عشر، ثم مولد العمارة الناصرية فى غرناطة، وهو مولد أو أصول محل جدل ونقاش، والفن المدجن هو الفن الذى جرت حوله دراسات كثيرة استنزفت فيها أنهار من الحبر لتحديده كأسلوب. إن ما نحاوله من خلال هذا الكتاب هو الخروج برؤية عامة وخاصة للقصور العربية والمدجنة وربطها ببعضها والسير قدمًا فى طريق استكشاف الجذور وما حدث من تطور ونمو فى الموروث المعمارى والزخرفى الأسبانى الإسلامى.

وليكن معلوماً أن غاية هذا الكتاب التركيز على مدينة الزهراء، وهى المدينة التى سنقوم برسم بعض الملامح الخاصة بسيرتها وهى ملامح لم يتم البوح بها؛ فخلال ما تقدم ذكره مراراً حول عقد الستينيات من القرن الماضى نجد أن المجتمع العلمى لم يكد يعرف هذه المدينة ماعدا ما تحدثت عنه كتب كل من جومث مورينو وتورس بالباس وكذلك بعض المذكرات الخاصة والوجيزة؛ وأثناء تواجدى بالمدينة نشرت الدراسات الخاصة بالمسجد، ومن خلالها بدأ فصل جديد من الدراسات العلمية الرسمية. وقد وافقت الإدارة العامة للفنون الجميلة آنذاك (١٩٦٤-١٩٦٧) على نشر وتمويل الحفائر فى المسجد وكتابة "المذكرات" لأن المجتمع العلمى المحلى والدولى بقيادة كل من جومث مورينو وتورس بالباس وهنرى تيراس و ل. جولفن كان يطالب أن ينشر على الملأ ما كان يتم القيام به وما هو موجود. وبذلك قامت السلطات المختصة بالموافقة على تصوير وجرد ما هو قائم، وكذلك رسم الكثير من الزخارف الآثارية للمدينة، ونُقلت الصور والرسوم لدراستها فى الأرشيف التصويرى الخاص بمدرسة الدراسات العربية بمدريد [C.S.I.C.] المجلس الأعلى للأبحاث العلمية والتى أنشأها تورس بالباس. وعلى ذلك فابتداء بهذا العمل كانت تجرى المقولة التى تشير بوجود "ثلاث مدن زهراء رسمية" هى المدينة القائمة فى المكان، والصالون الكبير الذى كانت تجرى عمليات ترميمه على يد فيلكس إيرنانديث، وتلك المدينة التى ذهبت رسومها وصورها إلى مدريد والتى ننشرها الآن فى هذا الكتاب بعد سبع وثلاثين عامًا من الدرس والتمحيص. ومن الطبيعى أنه جرت بعد ذلك دراسات علمية حول المواد فى مكانها، الأمر الذى لا يجبرنا على أن نهمل ذلك العمل التصويرى الذى جرى خلال الستينيات. وقد أدرجت بعضاً من هذه المواد الرسمية فى دراساتى مثل "الفن الإسلامى فى الأندلس: الزخارف الهندسية، والفن الإسلامى فى الأندلس: الزخرفة النباتية" وهى دراسات قمت بنشرها خلال السبعينيات من خلال ما كان يسمى آنذاك "المعهد الأسبانى العربى بمدريد"، فقد كان من المحتّم آنذاك أن نتوقف

ثم نواصل بعد ذلك دراسة تطور موضوع الزخرفة الإسبانية الإسلامية والذى جرت دراسته مسبقًا على يد بريتوبيبس وجومث مورينو.

حول القصور الأسطورية للإسلام:

ما سنعرضه بشأن القصور الإسبانية الإسلامية هو التكوين الفعلى لها والمناطق المجاورة غير المكتملة، وأحيانًا ما نعرض الصورة منقوصة (أو مجزأة فى ألف قطعة) لقصر كانت النصوص العربية قد وصفته بأنه قصر فردوسى أو أسطورى. هناك أيضًا مبانٍ كاملة أو شبه كاملة لازالت قائمة حتى أيامنا هذه حيث لم يتبق لنا إلا قصور كل من مدينة الزهراء والجعفرية والحمراء وجنة العريف والقصر المدجن لبدرو الأول الكائن فى ألكاثار دى أشبيلية، وكذلك قصر تورديساس الذى تعرض لدمار شديد، وقصر فونيساليدا بطليطلة وقصر جوتيرّى دى كارديناس فى أوكانيا، أما المبانٍ الأخرى فما هى إلا مساحات مجزأة أو بقايا من المخطط الرئيسى، وكثيراً ما تم اعتبارها قد ضاعت إلى الأبد. ومن خلال عدة مقالات – فى زمن لم يكن فيه الكثير من السياحة العالمية – نجده يأسف لأن قصورنا أخذت تفنى قطعة قطعة من على وجه شبه الجزيرة الأيبيرية، ولم يبق لنا إلا قصور الحمراء التى تساعدنا على تخيل ما كانت عليه تلك القصور الأخرى التى تحدث عنها الأدب العربى الذى نشرته ماريا خيسوس روبيرا فى كتابها "العمارة فى الأدب العربى"و "بيانات نحو جمالية المتعة". نجد فى هذا الكتيب أن المبانٍ هدف لإمتاع الحواسّ: "إن العمارة العربية ما هى إلا مهرجان دينامى من الضوء والألوان والحسّ والرائحة"، "العمارة هى هدف أو ذريعة لدى الشعراء لنظم قصيدة وابتكار استعارة"، وهذا ما نجده فى قاعة الأختين فى الحمراء من خلال ابن زمْرك الشاعر الذى لم يكن يعرف – أو لم يشأ أن يعرف – شيئًا عن العمارة الفعلية التى تتأملها عيناه والتى نظم أشعارًا حولها وحول

منية .Alijares تقول ماريا خيسوس روبيرا، بعد سرد العبارات التى أوردها كتاب الحوليات والشعراء ورجالات الأدب بأن المهندسين المعماريين هم الوحيدون الذين لم يكتبوا عن العمارة؛ هذه المستعربة لم تطلق عليهم مصطلح العريف بل المهندس المعمارى؛ "إننا لا نريد أن يقوم جنّ سليمان بسرد مفهومهم عن هذا الفن الذى مارسوه بنجاح بالغ حسبما تقول الأسطورة، لكننا كنا نود العثور على كتاب دوّنه أحمد بن باسو، أو عريف القصور والمساجد الموحدية فى أشبيلية أو ذلك المعمارى المجهول الذى أعطى اسمه لجنة العريف أو ذلك الذى تم اغتياله حتى لا يقوم ببناء (منيات) مروج أخرى فى .Alijares غير أن العريّف العربى حافظ على سرّه المكنون وعلى مفاهيمه حول العمارة". وماذا عن العُرَفاء خلال القرون الوسطى الغربية؟. فيما يتعلق بالقصور الملكية التى شيدت على الأرض نجد أننا نصطدم دومًا بأننا لا نعرف أسماءهم خلال بداية العصور الوسطى ونهايتها؛ وكنا نرى أن المؤلف العربى الوحيد - خلال القرن الرابع عشر - الذى كتب بموضوعية عن الحمراء هو ابن الخطيب، ولما لم يكن خبيرًا بالعمارة والفنون المعمارية فإن مفهومه عن الأثر كان يتسم بالخلط أو عدم الوضوح فى نظرنا؛ والشىء نفسه نجده عند مؤلفى الحوليات العرب إزاء مدينة الزهراء، فما نراه منهم ليس إلا رؤى طبوغرافية وبيانات وهذه الأشياء وتلك الأخرى التى وإن كانت تتسم بالأهمية إلا أنه يصعب أن ندخلها فى إطار المخطط الحالى أو تلك البيانات التى نخرج بها من خلال الحفائر. وهناك صمت مطبق فيما يتعلق بعصر ملوك الطوائف؛ وإذا ما نظرنا إلى عصرى المرابطين والموحدين لوجدنا أن العرفاء الأندلسيين مارسوا نشاطهم على الشاطئ الآخر من مضيق جبل طارق من أجل تلك الأسر الأجنبية التى جاءت من منطقة الأطلس التى كانت أقل تحضرًا؛ ثم يطبق الصمت بشأن القصور المدجنة؛ ولا نجد إلا تواريخ قليلة تم وضعها فى النقوش الكتابية: فهناك الصالون الكبير والمناطق المحيطة به فى مدينة الزهراء وبعض تيجان الأعمدة التى بقيت حتى الآن؛ وأحيانًا ما نجد فى ظل هذا السياق الفنى اسم العريّف

أو الرّخام مكتوبًا على واجهة أو على طبلية تاج العامود أو على أحد جوانب قاعدة العامود، لكن ماذا عن اسم المعمارى العظيم الذى شيد مدينة الزهراء؟ هناك فى واقع الأمر غياب كبير لأسماء من شيدوا تلك المبانٍ؛ ومن خلال النقوش الكتابية لا نعرف إلا أسماء الملوك الراعين لتلك المنشآت (القصور) ولم يذكر أبدًا أسماء المعماريين: فهناك مدينة الزهراء وطليطلة وسرقسطة، القرن الحادى عشر، وفى الحمراء نجد أسماء محمد الثالث وإسماعيل ويوسف الأول ومحمد الخامس ويوسف الثالث ومحمد السابع وبعض الأسماء الأخرى أو الكُنْيات التى قد تستعصى على الوضوح. والشىء نفسه نجده فى العمارة المدجنة باستثناء قصر ألفونسو الحادى عشر فى تورديسيّاس وقصر بدرو الأول فى ألكاثار دى أشبيلية والقصور الطليطلية سوير تيّث Suer Tellez والقصر الطليطلى فى دير سانتا إيزابيل لاريال. وقد أسهمت الباحثة بالبينا مارتنث فى هذا الإطار الخاص بالعمارة المدجنة واعتمدت على الشعارات وعلى الكتب المحفوظة فى المكتبات فى التوصل إلى أسماء من قاموا بتشييد بعض القصور الطليطلية.

ما وصل إلينا من القصور ومن زخارفها:

يتمثل مقصدنا فى أن نستعيد الشكل الفعلى للعمارة الخاصة بالقصور الملكية فى الأندلس وكذلك القصور المدجنة، فمن منا يفكر فى البعد الإيجابى لهذا الجهد رغم أن العرض والنتائج قد لا تكون مقبولة من الجميع؟ كتبت منذ أعوام بحثًا بعنوان"دراسات حول الحمراء" وخرج البحث فى مجلدين وهو يتضمن دراسات تحضيرية مقارنة للقصور والزخارف الخاصة بتلك القلعة الأثرية، وخرج الكتاب فى طبعة محدودة نفدت بعد زمن قليل؛ وكان ذلك عملاً آخر أحيل للتقاعد قبل الموعد المحدد مثله مثل كثير من الأبحاث التى خرجت من بين يدى باحثين آخرين اعتر

أعمالهم النسيان بسبب كثرة ما نشر من مخططات جديدة ودراسات مصاحبة لها؛ ومن منا يستغرب أننا ندرج فى هذا الكتاب الذى بين أيدينا ما جاء فى الدراسة المشار إليها سواء المتن أو الرسم مع التصحيحات والتغييرات المهمة التى فرضتها الظروف الحالية؟. وعندما ننتقل لتناول جانب آخر مما سقط من ذاكرتنا نجد أنفسنا وقد تناولنا التيارات الأندلسية فى أرض المغرب وتونس ومصر (القاهرة). هناك الشتات الفنى للأندلس من خلال أعمال فنانين وحِرَفيين مسلمين من غرناطة وأشبيلية وقد حمل التوريقات ولفظ الجلالة فى شكل كلاشيه أو نمط مرابطى أو موحدى حيث يمكن للدارس أن يعثر عليه فى مساجد المغرب وبعض المساجد التونسية والقاهرية. هناك أيضًا قصور أندلسية تم استنساخها فى تلمسان وتونس والتى لا نعرف عنها شيئًا اللهم إلا من خلال الدار الموريسكية التونسية خلال القرنين السادس عشر والسابع عشر، والتى قام بدراستها باحثون عظام مثل ريفولت. ونظراً لعدم وجود القصور فى المغرب لا مناص إلا الاعتماد على عمارة المدارس أو الكتاتيب من حيث الوحدة الجمالية، وأحيانًا ما نجد الوحدة البنيوية بين المبانٍ المدنية والدينية.

كانت القصور والمنيات من أكثر الآثار التى تعرضت للتلف حيث نراها مهجورة وسط الحقول نظرًا لأن الأسر التى شيدتها ورعتها لم تعمّر زمنًا طويلاً؛ أما فى المحيط الحضرى فإننا نجد أحدها وهو ألكاثار دى أشبيلية على سبيل المثال، فقد أخذ الملوك المسيحيون الذين سكنوه خلال القرون الأولى للغزو يسومونه سوء العذاب وتعرضت لهذه المعاملة السيئة القصور الأموية وبنى عباد والمرابطية والموحدية؛ وعندما وافق كل من ألفونسو الحادى عشر وبدرو الأول على بناء قصريهما المدجنين فى قلب ذلك القصر كان المبنى العربى قد تهالك وأصبح غير صالح للسكنى؛ ومع هذا فإن هذين الملكين (أولهما يوصف بأنه عدو الإسلام وحامى المسيحية وأنشط ملوك حروب الاسترداد، وثانيهما يوصف بأنه المسالم وزائر قصر الحمراء على عصر محمد الخامس الموجود خلف القصر القوطى المشيد بالحجر فى عصر ألفونس العاشر)

وقاما بإنشاء قصور عربية أو ذات الأسلوب العربى الجديد والتى وصلت إلينا كتعبير عن الوجه الطيب لحرب الاسترداد. هناك قصور أو مدن عربية كاملة قام العاهل الذى تولى الحكم بعد ذلك بتدميرها وهذا هو المعهود فى المشرق وإفريقية والأندلس، غير أننى لا أعتقد أن هذا الغضب الهدّام كان نتيجة الصراعات بين الأسر الحاكمة أو مواجهات بين الحاكم السابق لتحسين أوضاعه وبين الحى، إذ نقبل بوجود مثل تلك الأسباب فى المشرق، غير أنها فى الأندلس شىء آخر وهو دور البطولة الذى يجب أن يقوم به العاهل التالى الذى يرى نفسه مجبراً على التحرك فى إطار مبنى قديم محصّن. وأعتقد أنه لكى نتوصل إلى إجابات بشأن المشاكل الكثيرة التى تعترضنا فى دراسة قصر الحمراء (مشاكل آثارية ومعمارية وترتيب تاريخ) فلا ينبغى أن نلجأ إلى فكرة الصراعات بين الأسر الحاكمة والتى يؤيدها بعض الباحثين اليوم مستندين فى هذا إلى نقوش كتابية مشكوك فى صحتها العلمية، فالحمراء، مثلما هو الحال فى مدينة الزهراء، يقوم تاريخه المعمارى على الاستخلاف السلمى على السلطة فهناك الحكم الثانى فى حالة الزهراء وهناك محمد الخامس بالنسبة للحمراء، وما كانا يريدانه هو مواصلة اكتمال ما بدأه الأب وإثرائه بأحدث ما فى العصر. حدث الشىء نفسه فى حالة بدرو الأول وإنريكى الثانى بالنسبة لإسهام ألفونسو الحادى عشر: فالطابع العربى للمنشآت التى أقامها هذا، واصلها الأبناء حتى النهاية. الأمر نفسه نجده فى القصور الملكية بأشبيلية التى تعتبر مدينة إماراتية حقيقية يمكن مقارنتها بمدينة الزهراء، فهناك تتشابك وتختلط أطلال قصور خمسة رسمية أو لتزجية أوقات الفراغ، وهى أطلال كثيرة شأنها فى هذا شأن الأطلال التى نجدها فى الحمراء وفى قلعة بنى حمّاد بالجزائر. وربما تكرر المشهد نفسه فى طليطلة أو فى سرقسطة ملوك الطوائف إضافة إلى قصر الجعفرية. وعندما نتحدث عن ألمريّة وملقة وتونس، وربما غرناطة، (فى الجانب الأيمن لعقد دارّو (Darro) نجد أن المقر الملكى كان فى القصبات والقلاع الحكومية والدفاعية فى آن معًا، ويربطها ببعضها ذلك الحبل السُّرى المتمثل

فى الأسوار التى تحميها. وحقيقة الأمر نلاحظ أن قصر الحمراء له هذه الملامح الخاصة بالقصبة. كما أن استقلالية هذه المنشآت بلغت شأوًا بعيدًا فى قصر الجعفرية بسرقسطة والكاستيخو Castillejo بمرسية والبحيرة فى أشبيلية وجنة العريف بغرناطة وقصر الصمدية Sumadiyya للمعتصم من ألمرية وأحد ملوك الطوائف، مع إضافة مدجنة فى قصر جاليانا Galiana فى طليطلة، وهذه كلها عبارة عن مقارّ ريفية مع ما صاحبها من التحصينات المطلوبة والبعد عن المدينة، وبذلك تستلهم الفلل الرومانية والبيزنطية أو المنيات الكائنة فى الجوار فى قرطبة.

غير أن خط المساجد المقامة فى المناطق الحضرية أو فى المحافظات كان مختلفًا حيث أريد لها الاحترام وإعادة الاستخدام أو إعادة الهيكلة لتظل صالحة للاستخدام اليومى للمسلمين وبعد ذلك للمسيحيين بعد أن تم تحويلها إلى دور عبادة مسيحية؛ وعن هذه جميعها نكاد نعرف كل شىء وخاصة مساجد المغرب .Magred وأحيانًا ما نلجأ فى هذا إلى الحديث عن المساجد وعقودها وزخارفها التى لا تختلف كثيرًا عن القصور وذلك لملء الفراغات الكثيرة التى تواجهها. وإذا ما نظرنا إلى تلك القبة - المصلى، وهى القصر العربى الذى جرى استخدامه كمصلى على يد المسيحيين نجد أنه مرّ بفترات مختلفة، ومن ذلك نجد "المصلى الملكى" فى المسجد الجامع بقرطبة، والمصلى الضريح "exnoo" الذى صُمّم فى عهد ألفونسو الحادى عشر وأقامه إنريكى الثانى متخذًا قباب أضرحة الباروديين فى مرّاكش كنموذج يحتذى وكذلك روضة الحمراء وقبة أبى الحسن الذى خسر معركة سالادو Salado ، فى المقابر الملكية فى شالا بالرباط. وقام الملوك الكاثوليك بتحويل قبة عربية صغيرة فى قصر ديرسان فرانذيسكو بالحمراء إلى قبة ضريح فى بادئ الأمر.

شكر

إذا ما كان علينا أن نتوجه بالشكر فإننا نتوجه بالقدر الأعظم منه، إن لم يكن كله، إلى هؤلاء الروّاد فى الفن والعمارة الإسبانية الإسلامية فهؤلاء كانوا على قدر

عظيم من المعرفة وخلفوا لنا موروثًا علميًا كبيرًا، فهناك إسهام العظيم ج. مارسيه الذى كان يرى أن الدراسات الآثارية العربية تبدأ من الأرض إلى أعلى وكل شىء ظاهر للعيان، هناك الأمانة العلمية لهنرى تراس وما قام به من تعاون فى منزل بيلاثكيث بمدريد بالإسهام فى الإعداد لزيارات لطليطلة وهو يتحدث دومًا عن مسجد القرويين، هناك جومث مورينو الرجل الذى كان يجلس فى منزله بشارع كاستيّانا بمدريد ويملى القواعد التى يجب أن تسير عليها دراسات الفن المدجن الطليطلى التى بدأها هو، ويملى كذا قواعد تتعلق بالعديد من الموضوعات، وتحت تأثيره قام كاميس كاثورلا برسم معظم الانحناءات فى العقود الحدوية فى الأندلس، وبذلك وضع اللبنة الأولى لمن جاءوا بعده وواصلوا الطريق فهناك إيوارت فى المسجد القرطبى والجعفرية وهناك أنطونيو ألماجرو وأوريويلة أوثال فى كل من غرناطة وأشبيلية، كما نجد ألفونسو خيمنث الذى ركز كل جهده فى أشبيلية ومحافظة ويلبة؛ وقمنا من جانبنا برسم ما ورد فى المجلد الأول والثانى من هذه السلسلة "العمارة الإسلامية فى الأندلس" وكذلك الجزء الأعظم من هذا المجلد الثالث الذى بين أيدينا. هناك أيضًا تورّس بالباس الرجل الذى جمع كافة الموروثات وصاحب علم فياض فى مجال التاريخ والدراسات المعمارية قدمه على مدار السنين فى مدرسة المهندسين المعماريين بمدريد، وقدمه من خلال "المذكرات الآثارية" التى كانت تنشر فى مجلة الأندلس. هناك إميليو جارثيا جومث الرجل الذى مرّ بالحمراء واعتمد على نتاج ذلك المهندس المعمارى كما أنه لم يكن مقتنعًا بأن الفراغ الذى تركه بالباس من الصعب أن يملأه أحد فى مجلة الأندلس سواء كان معماريًا أو آثاريًا أو مؤرخًا للفن. وعن فيلكس إيرنانديث نجده فى "محبسه" فى الصالون الكبير بمدينة الزهراء، وهنا أسجل مخاوفه العلمية التى يصاحبها شريط القياس ومساعده بيلايث؛ كان ينظر إلى السماء بقلق لأن الطيّارين كانوا يشكون من انعكاس ضوء الشمس على قطع البلاستيك الضخمة التى كانت تغطى آلاف القطع الحجرية المزخرفة وذلك حماية لها من عوامل الطقس مثل الصقيع

والشمس. ولم نعرف على وجه اليقين عمن يحب مدينة الزهراء بدرجة أكبر هل هو إيرنانديث خيمنث أو هو رفائيل كاستيخون أم أنا، فقد جمعتنا هناك عمليات الحفائر فى المسجد الملكى؛ فقام كاستيخون بزخرفة غرفة فى منزله باستخدام الأسلوب الذى استخدمت فيه الكتل الحجرية فى المدينة الملكية وربما فعل ذلك ليبرهن للغرناطيين أن مدينة الزهراء كانت عظيمة الأهمية شأنها شأن مقر الحمراء كما أنها سابقة عليه؛ ومن ناحية أخرى كان خيسوس برموديث بارنجو يكاد يعرف كل شىء عن مقر الحمراء، وقد عبر عن ذلك من خلال تعليم ما يعرف فى قاعات الدرس أكثر من الكتابة ولو أن هذه الأخيرة على قلتها لازالت ذات أهمية كبيرة.

أود أن أبرز أيضًا ذلك الجهد الطيب الذى قام به الكثير من الباحثين على مدار العقود الثلاثة الأخيرة، وهو جهد لم يكن متصوراً فى بداية الطريق، كما أنه، إذا ما استثنينا بعض الهنات، جاء واضحًا من خلال قائمة المراجع التى ألحقناها بهذا الكتاب. وقد اعتمدنا فى نهجنا على المبدأ القائل بأن يعطى المرء ما لله لله وما لقيصر لقيصر، فليأخذ المتخصص فى النقوش الكتابية حقه وكذلك المعمارى لقاء عمليات الترميم التى يقوم بها، والحفائر التى يقوم بها الآثاريون، ومؤرخ الفن الذى يقوم بإضافة جهده أو عملية العرض التاريخى، وكذلك حق هؤلاء الآخرين الذين أسهموا فى دراسة هذه الثقافة المادية العربية التى تتسم بغموضها، كما أن أبعادها الجمالية تستعصى على الإلمام بها من الألف إلى الياء. وإذا ما تحدثنا عن النقوش الكتابية أقول إننى لست متخصصًا فيها غير أننى خصصت لها الفصل الأخير من هذا الكتاب وذلك للأسباب التالية: أن الخطّاطين العرب يسهمون بجرعة زخرفية كبيرة واضحة الملامح فى النقوش الكتابية الكوفية، ولما كنت قد قمت بزيارات عديدة واتصلت اتصالاً مباشراً بكثير من الأماكن الأثرية المترعة بالكثير من النقوش الكتابية التى لم يطلع عليها الكثير من المتخصصين فى النقوش الكتابية فقد واتتنى الفرصة لأحصد ثمار هذه الرحلات مرة واحدة وأقوم بجردها وتصنيفها أكثر من أى شىء

آخر. أما فيما يتعلق بمضمون هذه النقوش فقد تولاه الكثير من المتخصصين المميزين، ومع هذا فهناك بعضها التى يمكن اعتبارها غير مسبوقة. كما أننى واثق من أمر معين كل الثقة وهو أنه بغض النظر عن المحتوى التاريخى الكبير أو القليل الذى تتضمنه هذه النقوش فإن الطابع الزخرفى لما قدمه هؤلاء الخطاطون يجب دراسته بالتزامن مع النقوش والزخارف النباتية والهندسية، وفى هذا كان أوكانيا خيمنث، ذلك المتخصص فى النقوش الكتابية، على حق فيما قال به فى هذا المقام، وهو أنه لا يمكن دراسة الزخرفة الإسلامية بعامة دون معرفة باللغة العربية، وهذا اتجاه نختلف معه فيه إذ نعتبر أنها ربما كانت رؤية مبالغًا فيها. كان هنرى تراس، ذلك المؤرخ العظيم لتاريخ الفن الإسلامى، يقول بأن الوقت الذى لم يستغله فى معرفة اللغة العربية كان يفيد منه فى المزيد من التعمق فى معرفته بالفن أو العمارة، وهنا يجب أن نضع فى الحسبان ذلك المثال الذى قدمه المستعرب الكبير جرثيا جومث من خلال ابن الخطيب فيما يتعلق بعمارة قصر الحمراء فلم يكن يعرف أى منهما؛ وكان يضع نصب عينيه وهو يقوم بترجماته الدراسات الفنية التى خرجت من لدن جومث مورينو وهنرى تراس وتورس بالباس وجورج مارسيه. هناك المستعرب داريو كابانالس، أحد جماعة الفرنسيسكان، والرجل الذى تمكن من تحليل سقف قمارش بفضل قراءة سطور عربية على لوحة فى السقف كان خيسوس برموديث باريخا قد سلمها له، كما أن إسهامات هذا الرجل كانت مدعومة بالدراسات الهندسية الزخرفية لباحثين آخرين سابقين أو معاصرين. وإذا ما انتقلنا إلى قصر الحمراء وجدنا أن نقوشه الكتابية قد حظيت مؤخرًا باهتمام كابانالس وماريا خيسوس روبيرا وأنطونيو فرنانديث بويرتاس و أ.ث لوبى وخوان كاستيا براثالس، فكانت لهم جميعًا قراءاتهم وتحليلاتهم، وكانت قراءات النصوص تتوافق مع العمارة والحفائر الآثارية الخاصة بها أو تختلف. وهناك حالات غير قليلة تتعلق بالخطوط شأنها فى هذا شأن الزخارف الجصية - وهى أنها تعرضت للتعديل والتغيير؛ فابتداء من العصور الوسطى لا يمكن أن ننكر، على سبيل

المثال، أن بعض الجدود والأبناء والأحفاد الذين يقيمون فى منزل قديم وتاريخى قد شعروا بالحاجة إلى إدخال تجديدات على الحوائط والزخارف سواء بالحذف أو الإضافة أو غير ذلك. وعندما ننظر إلى الدار الإسبانية الإسلامية الكبرى وهى قصر الحمراء المكان الذى شهد حياة العديد من الأسر الحاكمة لخلصنا إلى أنه كان من الممكن كل شىء مما قلناه. وماذا عن المرأة فى قصر الحمراء؟ لا توجد هناك إشارة نصية (نقوش كتابية) حولها بشكل جازم وحول تحديد وضعها فى هذه الدار الملكية، وربما كان ذلك فى الأجناس المعمارية المتقابلة والمتباعدة من رواق لآخر فى الصحن الكبير أو الحديقة.

الفصل الأول

القرن العاشر

عصر الخلافة القرطبية

قرطبـة :

أطلقت على قصر قرطبة مسميات مختلفة منها قصر بقرطبة ودار الخلافة ودار الإمارة، وكانت حالته تعبر عن دمار شديد تعرض له (لوحة مجمعة ١: ١-١) إذ كان هناك سور ذو أبراج فى الركن المجاور لشارع تورّيخوس، أمام الضلع الغربى للمسجد الجامع، وكذلك جزء من آخر يتجه من هذه الزاوية الكبرى صوب الحمّامات الخلافية الواقعة فى الميدان أو فى ساحة الشهداء .Campo de los M (لوحة مجمعة ١، ٢). غير أن هذين السورين غير المكتملين يحولان دون إعادة بناء المحيط الخارجى على شكل المُعيّن الذى كان عليه القصر، والذى كان يضم مساحة ضخمة تصل إلى ثلاثة هكتارات – أى أن ذلك يكاد يصل إلى ضعف القصر أو دار الإمارة فى أشبيلية –، وكانت المبانٍ الملكية للأمراء والخلفاء – عبد الرحمن الثالث والحكم الثانى – تشغل تلك المساحة. وربما كانت هذه المساحة تمتد حتى نهر الوادى الكبير وبالتحديد عند القصر المسيحى الذى أقيم – على ما يبدو – على يد ألفونسو الحادى عشر عام ١٣٣٤م. وتمثل هذه الهكتارات الثلاثة بالنسبة للنواة الأولى للمدينة من $\frac{١}{٢٠}$ إلى $\frac{١}{٢٥}$ وهذا طبقًا لما رواه المقرى حيث كان يرى أن مساحة المدينة تتراوح بين ٨٧ و ٨٩ هكتارًا، وقدرها ليفى بروفنسال بمساحة تتراوح بين ٩٠ و ٩٦ هكتارًا. غير أن الاحتمال ضعيف أن تتسع هذه الهكتارات الثلاثة للقصبتين الوارد ذكرهما فى المصادر العربية، وهنا يمكن القول باحتمالية امتداد تلك المنطقة حتى الجانب الغربى "لحصن

حارة اليهود" و "كورّال بايستيروس"؛ أما المدخل فهو مكان ما يسمى باب بلين Belen في الوقت الحاضر حيث لازلنا نشهد بقايا سور من الطابية الخرسانية.

وحتى نستعيد تصوراً شاملاً للقصر القرطبى وما كان عليه فما علينا إلا أن نستند إلى ألكاثار دى أشبيلية الذى هو نتاج ولاة عبد الرحمن الثالث (٩١٣-٩٢٠) حيث الشبه كبير فيما يتعلق بالمخطط والأسوار المشيدة من الكتل الحجرية الصلدة؛ كما نعرف من الجزء الثانى من "البيان" أن المنصور بن أبى عامر قام بتحصين القصر القرطبى بسور وخندق يحيط بضلعين منه - الشمالى والغربى - كما أمر بتشييد بوابات عليها حراسة، وهنا يمكن القول بأن ذلك العاهل إنما كان يقوم بإدخال تعديلات على البوابات وتدعيمها أمنيًا وهى البوابات التى وصفها ابن بشكوال وورد ذكرها فى "الحوليات الملكية للحكم الثانى". وطبقًا للمصادر المذكورة نفسها فقد كان فى الداخل ما لا يقل عن أحد عشر قصراً أو مجلساً، بالإضافة إلى الحدائق والجناين وكذلك مَبْرك أو روضة (مقابر)، ويدخل فى هذا الإطار الحمامات الكائنة فى ساحة الشهداء. ويحدثنا ابن بشكوال نقلاً عن المقرّى أنه كانت هناك منشآت قديمة وآثار يونانية ورومانية وقوطية عظيمة خلال القرن التاسع بالإضافة إلى آثار موروثة من شعوب أقدم من السابقة، وكلها آثار لم توصف. ثم قام الأمراء بتشييد مبانٍ عظيمة وحدائق وجنانٍ وتم نقل المياه من سلسلة جبال قرطبة من خلال شبكة مواسير تصل إلى الجزء الشمالى من المكان وإلى المسجد الجامع، وتشير الحوليات إلى أن القصر اكتشفه سيد أو ملك كان يعيش فى قرية من قرى محافظة قرطبة يطلق عليها المُدَوّر Almodovar ورأى هناك مبانٍ بها كتل حجرية شُدّت إلى بعضها باستخدام الرصاص المنصهر، وكانت هذه التقنية هى المتبعة فى القديم.

كانت هناك عدة بوابات فى أسوار المقر الخلافى المشيدة من الكتل الحجرية، ففى عصر الإمارة نجد أربع بوابات كلها مفتوحة فى الضلعين الشرقى والجنوبى؛

كما فتحت بوابات أخرى خلال القرن العاشر وأطلقت عليها أسماء الأماكن القريبة منها إما فى الداخل أو الخارج فهناك بوابة النهر وبوابة السُّدة وبوابة الحديقة وبوابة المسجد وبوابة الحديد وبوابة الأسد. كما ورد أيضاً ذكر بوابة qawariya وربما كانت هذه التسمية تحريف للفظة "قورجة" التى تضم عدة معانٍ من بينها ما له علاقة بالمياه أو تلك المساحة الإضافية الملحقة بالقصر. كان من المهم والحيوى وضع رقابة كاملة على هذه البوابات فقد تم سد أكثر من بوابة منها بالطابية للحيلولة دون خروج ودخول الصقالبة. هذه الوقائع، ومعها وقائع أخرى، مثل قيام المنصور بن أبى عامر ببناء قنطرة جديدة فى الجهة الجنوبية لنهر الوادى الكبير غير معروفة حتى الآن، أدت إلى قيام عبد الرحمن الثالث ببناء مدينة ملكية هى الزهراء على بعد سبعة كيلو مترات وذلك للحيلولة دون مرور الناس بالمناطق المجاورة للقصر والمسجد الجامع.

غير أن السبب الرئيسى لنقل مقر الخلافة يكمن فى المساحة المتاحة، فالقصر بمساحته التى تبلغ ثلاثة هكتارات لم يعد يتحمل المزيد من المنشآت الخاصة بخلافته وصلت إلى أوج مجدها. وهنا لم يكن من المناسب القيام بعملية توسعة للقصر القديم إذ كانت ستكلف الكثير وتكتنفها الكثير من التعقيدات، وخاصة إذا ما جاءت التوسعة فى الضلع الغربى المتجه صوب بوابة أشبيلية، فقد كانت فى تلك المنطقة مجموعة من المساكن المهمة والمحلات فى السوق الكبيرة ملك عبد الرحمن الثالث، ومن المحتمل أن كان هناك واحد من أهم أسواق الخشب فى المنطقة ذاتها. هنا نجد أنه كان من العسير إحداث توسعات ولو أن ذلك لم يمنع سكان المنطقة بعد ذلك بسنوات من التنازل عن أملاكهم من أجل إدخال توسعة جديدة على المسجد الجامع من الجهة الشرقية فى عصر المنصور. ولهذا الغرض، طبقًا لما يقوله الإدريسى، تم هدم بعض المنازل بعد تعويض سكانها. كما حدث الشىء نفسه بعد ذلك بقرنين من الزمان فى أشبيلية عندما بنى المسجد الموحدى. نجد إذن أن مدينة الزهراء التى شيدت بعيداً عن الرقعة السكانية فى قرطبة أتاحت الفرصة لبناء قصور تتواكب مع الحياة الملكية،

ولا نجد إلا الشرفة الكائنة فى القصر الرئيسى لعبد الرحمن الثالث متوافقة مع مساحة مقر قرطبة. هناك سبب آخر، لا يقل وجاهة، يتعلق بنقل المقر وهو أن تتاح للسلطات أو الحكومة إجراءات الحماية التى تتطلبها الظروف الجديدة والتى قام بتنفيذها الحكام في كل من المشرق وأفريقية؛ فالعباسيون قاموا بدعم إنشاء مدن ملكية جديدة مثل سامراء، وفى افريقية نجد مدنًا مهمة تحيط بالقيروان ومدينة المهدية الفاطمية؛ وهنا لا نجد من المعقول أن ننظر إلى بناء مدينة الزهراء على أنه عملية جاءت بمعزل عما هو سائد فى مناطق أخرى كانت مهتمة بإقامة محيط ملكى مركزى بمبعد عن الحواضر الكبرى ذات المخططات التى تقادمت وعفا عليها الزمن؛ لكن من المهم أيضًا أن نعرف بأن مركز الجذب السياسى والإدارى ظل فى تلك المناطق التى تتسم بكثرة ما فيها من مؤسسات ومساجد جامعة، مما يجعلنا نتصور أن تلك المدن الملكية الجديدة هى مصطنعة أو أنها مشروعات مآلها الفناء فى غضون فترة قصيرة من الزمن؛ وكان زوال هذه المشروعات الجديدة يرتبط بدرجة بعدها عن الرقعة الحضرية الرئيسية حيث الذهاب والإياب. غير أنه يفضل هذه اللمحة المعمارية، التى بدأت مع بداية الازدهار الامبراطورى وانتهت بتلك المأساة التى تمثلت فى زوال الأنظمة، استطعنا أن نعرف ملامح أزهى السمات المعمارية فى العالم العربى؛ وهذه المناطق لم تمسّ من حيث المخططات فبعد هجرها لم يعد أحد للبناء فيها مرة أخرى. وهنا مكمن القوة التى تقدمها لنا الحفائر التى تجرى والتى ترسم لنا بدقة كيف كانت مخططات المقارّ الملكية خلال القرون الأولى للإسلام. لقد التقت فى هذه المنشآت عدة موروثات هى الهلنستية والبيزنطية والقوطية ولمحات الساسانية، غير أن قرطبة تأثرت مع بداية عصر الإمارة بدفعة قوية هى الرَّوْمَنَة من خلال بيزنطة حيث ولدت مدينة الزهراء مترعة بالزخارف العربية التى جاءت بشكل تدريجى من المشرق ومن أفريقية.

غير أن تأسيس مدينة الزهراء لم يحُل دون تطور الرقعة السكنية للمدينة القديمة، فطبقًا للحوليات العربية واصل كل من عبد الرحمن الثالث والحكم الثانى بناء المجالس

فى القصر وهى التى تعرف باسم الزاهر والبهو والكامل والمنيف ومجلس الناصر ودار الروضة؛ وقد أقام الحكم فى هذا الأخير مسجداً (مصلى) وهذا ما نعرفه طبقًا لتاج عامود عثر عليه ودرسه أوكانيا خيمنث حيث نقرأ عليه العبارة التى تشير إلى أنه "من عمل صفر لمصلى سيده"؛ أضف إلى ذلك ظهور بعض التيجان الأخرى التى تحمل اسم ذلك الخليفة وهى تيجان أعيد استخدامها فى بعض المنازل القرطبية. كما كان هناك صالون أو سراى يطلق عليه الزهراء. أما بالنسبة للحدائق نجد عبد الرحمن الثالث وقد قام باستدعاء مهندسين معماريين ومهندسين آخرين من القسطنطينية وسوريا لتصميمها، وربما تمت الاستعانة بهم لنعمل فى مدينة الزهراء؛ أضف إلى ذلك أن نشاط المعماريين لم يقلل شأن الأرباض والمناطق الريفية المحيطة بالرقعة العمرانية للمدينة حيث ظهرت قصور صغيرة أو منيات لأثرياء القرطبيين ولأبناء الخليفة، كانت تلك القصور مخصصة لأسرة واحدة وربما كانت مصحوبة بأبراج وحدائق وجناين فى القطاع الخارجي لها؛ لم يكن تصميم هذه القصور يختلف كثيراً عن الفلل الرومانية التى نراها فى لوحات الفسيفساء فى الباردو فى تونس El Bardo (لوحة مجمعة ١، ٢، ٣) أو فى القصور الأموية فى المشرق. وطبقًا لابن حيان نجد أن عبد الرحمن الثالث أمر ببناء منية الناعورة الشهيرة والتى كان يمرّ بها فى غدوّه ورواحه من قرطبة إلى مدينة الزهراء، وهى المنية التى يعرفها بعض الآثاريين باسم "عزبة القائد"Cortijo de Alcaide" ، بناءً على جمال زخارفها المعمارية الشديدة الصلة بما هو فى مدينة الزهراء. كما قام الآثارى بيلا ثكيث بوسكو بإجراء حفائر على مسافة قريبة من مدينة الزهراء وهى منية أميرية قال عنها أوكانيا خيمنث إنها منية "الرومانية" ويرجع تاريخها لعام ٩٦٢م، وقد أطلق عليها خطأ المنية الأميرية. إلا أن هذه المنشآت الأميرية القرطبية لم تلتزم حرفيًا بالكلاشيه أو النموذج العباسى الذى كان يتسم دومًا بعمليات هدم وبناء للقصور وعمليات انتقال واسعة من البلاط، فنحن نرى أن خلفاءنا قد شجعوا بناء قصور جديدة وحافظوا على القديمة

أو الموروثة. ومن أمثلة ذلك أن المنصور، فى أواخر أيام عصر الخلافة، أمر ببناء مدينته الملكية التى أطلق عليها المدينة الزهراء، ولكن دون هجر القصر القديم فى قرطبة وربما مدينة الزهراء أيضاً.

كان انحطاط عمارة القصور ومقارّ الإقامة القرطبية له تأثيره على الرقعة السكنية القديمة بالدرجة نفسها بالنسبة للمدن الصغيرة التى تدور فى فلك قرطبة، ويشير ابن حيان إلى أنه فى عام ٩٧٥م قرر الحكم الثانى مغادرة المدينة الملكية لأسباب مرضية مثلما فعل والده قبل ذلك بسنوات قليلة، فمات الحكم الثانى عام ٩٧٦م، وهو العام الذى يمثل بداية النهاية للمدينة الجديدة، بعد عمر دام أربعين عاماً؛ وبعد وقت قصير أمر المنصور بن أبى عامر ببناء مدينة ملكية جديدة هى المدينة الزاهرة والتى انتهى العمل فيها عام ٩٨٠-٩٨١م ونقل إليها بلاط الزهراء التى كان لا يزال بها حياة تخبو قاصرة على بعض الأسر. وابتداء من ثورة ١٠٠٩ قام البربر بنهب كلتا المدينتين وأحرقوا أجزاء منهما واستولوا على كل ما يهمهم من ثروات. وهنا نجد الإدريسى - القرن الثانى عشر - يحدثنا عن الوضع فى نص تردد ذكره كثيراً يقول فيه بأن مدينة الزهراء كان بها ثلاثة مقار مسوّرة أبرزها أوسطها وهو القصر المحاط بالحدائق والجناين، ويوجد فى المسطح الأدنى بناء المسجد ومساكن أخرى، وقد تهدم كل شىء وعلى وشك أن يزول من الوجود ولم يكن يقطن بالمكان إلا بعض الأسر. ومن جانبه يعلق جثيا جومث على هذه الفقرة التى وردت فى كتاب ابن حيان، متسائلاً هل كان يقصد بذلك قرطبة أو مدينة الزهراء: "ففى عام ١٠٦٣م نجد أن أطلال القصر كانت تباع بأعلى الأسعار". وبالنسبة للقصر الكائن فى الرقعة القديمة للمدينة (قرطبة) ربما أعيد تأهيله على أيام الموحدين، إذ يذكر ابن صاحب الصالة أن الأمير أبا يعقوب يوسف (١١٦٣-١١٨٤م) دخل قصر قرطبة القديم (قصر قرطبة العتيق) وجلس فى صالة التشريفات. وما يبرر ويؤكد هذا الخبر هو وجود زخارف جصية ترجع إلى القرن الثانى عشر فى "ساحة الشهداء" إلى جوار زخارف

أخرى قدم منها بمائة عام الأمر الذى يؤكد أن بعض أجزاء القصر الذى شيد فى القرن العاشر ظل لسنوات طويلة بعد سقوط الخلافة.

وفيما يتعلق بالمنية الشهيرة المسماة "الرصافة" التى أمر ببنائها عبد الرحمن الداخل خارج الرقعة العمرانية لقرطبة، نجد دراسة حديثة لأرخونا كاسترو تشير إلى أنها تقع فى الشمال الشرقى على بعد ثلاثة كيلو مترات من المدينة فى حدود عزبة يطلق عليها **Turrnuelos** حيث تم العثور على بقايا أسوار قديمة وتيجان أعمدة وزخارف كلها ترجع إلى القرنين التاسع والعاشر، وكان الخلفاء يضعونها فى المنية الأميرية التى أعيد استخدامها فى تلك الفترة (لوحة مجمعة ١-٤).

مدينة الزهراء:

١- بناء مدينة الزهراء (لوحة مجمعة ٢: ١، ٢):

تتفق الحوليات العربية على أن المدينة تأسست عام ٩٣٦م، وبعد ذلك بخمس سنوات، عام ٩٤١م - بدأ بناء المسجد الذى ربما تم الانتهاء منه عام ٩٤٥م وكان مخططه صورة طبق الأصل (مصغّرة) للمسجد الجامع فى قرطبة، وهو مسجد يؤمه الجميع، وبذلك يكون شاهداً على أن عبد الرحمن الثالث أراد منذ اللحظة الأولى إقامة مدينة شبيهة بقرطبة غير أن المساحات المخصصة للمبانٍ الملكية بها أكثر رحابة عن قرطبة. وتم افتتاح المجالس أو الصالونات الملكية عام ٩٤٥م و ٩٤٧م، وتطلبت فكرة نقل البلاط من قرطبة أن ينقل معها دار سك العملة (٩٤٧-٩٤٨م)، طبقًا لما أورده ابن حيان، وأن تنقل دار الصناعة؛ ويحدثنا ابن حوقل عن أن الخليفة المؤسس كان يقدم للقرطبيين أربعمائة درهم لمن يتمكن من تشييد منزله بجوار القصور الجديدة الأمر الذى يوضح مدى العجلة فى إعمار المدينة الجديدة والمناطق المجاورة لها، حيث كانت المنازل هناك - طبقًا لذلك المؤرخ - مصطفة بلا انقطاع بين هذه المدينة وتلك؛ وتلح

الحوليات العربية على وجود أرباض فى مدينة الزهراء تحيط بالمبانٍ الملكية وربما كان بها ما أطلق عليه دار الجند وهو مسمى مماثل للقصبة ودار الخدمات القاصرة على كبار القادة الذين يشكلون طليعة خارجية بين المنطقة الملكية المغلقة وباقى منازل السكان. ومن خلال بعض قطع الرخام التى عثر عليها أثناء الحفائر نعرف شيئًا عن تاريخ المبانٍ الملكية لكل من عبد الرحمن الثالث وابنه الحكم الثانى (٩٦٢-٩٧٦م) وقد قام هذا الأخير فى حياة والده وبناء على تعليمات منه بدور المشرف العام على الأعمال الجارية؛ وبالنسبة "للصالون الكبير" للخليفة المؤسس نجده وقد شيد عام ٩٥٦-٩٥٧م.

وبناء على ما قال به الإدريسى فى السطور السابقة فإن مدينة الزهراء التى هُجِرَت وأصبحت أطلالاً كان بها ثلاثة مقارات مسوّرة ومتدرجة هى القصور والحدائق على الهضبة الوسطى ثم يأتى المسجد ومنازل العامة؛ وهذه الصورة هى التى نراها اليوم بعد ستين عامًا من الحفائر الآثارية الدائمة؛ إنها مدينة ذات طابع ملكى متدرجة من الجنوب إلى الشمال بها مستويات ثلاثة ولها أسوارها الخاصة (لوحة مجمعة ٤: ١، ٢) حيث نلاحظ أن الضلع الكائن فى أقصى الشمال يبلغ سمكه حتى ثلاثة أمتار وبه بوابة رئيسية فى الوسط ودهليز ذو انحناءين (لوحة مجمعة ٢: ٣، ٢) وذلك سيرًا على نهج الحصون البيزنطية (A)، وبوابة **Tignica** بتونس، ومبانٍ ملكية فاطمية(**B** مدخل قصر القائم فى المهدية). وكان المقر الرئيسى الذى اختار له عبد الرحمن الثالث مكانه فى الهضبة الوسطى، وهو المجلس أو صالون الاستقبالات، (لوحة مجمعة ٤: ٢-١٢) متصل بالمسجد المجاور من خلال دهليز خاص أوساباط حيث يدخل إليه متجهًا نحو المقصورة للصلاة، شأنه فى ذلك شأن ما كان سائدًا فى قرطبة (لوحة مجمعة ٤: ٢-١٤). وكان شكل المدينة، وقد تواءم مع المنحدرات الجبلية، عبارة عن محور خاص مقابل الشكل المثمن الذى كان مطبقًا فى السهول فى العصور القديمة. ويلاحظ أن القطاع الملكى المكون من الشرفات والقصر يشكل مربعًا

كبيرًا ملتصقًا بالسور الشمالي والذى يبدأ منه محور مركز متخيل يجعل المقر المذكور منقسمًا إلى قسمين رئيسيين هما: القطاع الرئيسى للمدينة، ١٥٠٠×٧٤٠م، أى حوالى ١٠٤ هكتارات، (لوحة مجمعة ٢: ١، ٢) ومعنى هذا أنه أكبر من مدينة قرطبة إذا ما استثنينا أرباضاتها. فى هذا المحور نجد حديقة ممتدة من أسفل إلى أعلى بها برك أربع ويطل عليها الصالون الكبير (لوحة مجمعة ٤: ٢-١٨)، ويدخل كل هذا فى إطار مربع مُسوّر له دهليز فى الوسط، ومن الناحية اليسرى هناك حديقة أخرى كبيرة بها تقاطع فى الوسط فى المستوى السفلى (لوحة مجمعة ٤: ٢-١٧) أما الشرفة التالية والعلوية فنجد فيها مجلسًا مكونًا من خمسة بلاطات (لوحة مجمعة ٤: ٢-٤) يطل على مربع كبير آخر يشغل الجانب الأعظم فيه صحن محاط بأروقة يوجد على جانبه الأيسر (باستثناء الدهليز الصاعد الذى يبدأ من البوابة ذات المنحنيين والكائنة فى الجهة الشمالية) جماع المنشآت الملكية، وقد أنشئت فيه بشكل يخلو من بعض التوازى منازل لعلية القوم وصحون ذات طبيعة عامة (لوحة مجمعة ٤: ٢-٨، ١٠، ٣، ١١)؛ وفى نهاية هذه المنازل نجد فى أعلى جزء منه قصرًا صغيرًا للأمير هشام وكأنه معلق أو ملتصق بالسور الشمالى (لوحة مجمعة ٤: ٢-٢). أما على يمين المجلس الشرقى ذى البلاطات الخمسة (الأروقة)، وفوق شرفة الصالون الكبير، نجد رواق الشرف وهو رواق كبير يتكون من أربعة عشر عقدًا طبقًا لفيلكس إيرنانديث، ويستخدم كممر للدخول للقصر (لوحة مجمعة ٤: ٢، ٥ و ٢، ٤) وتحتل هذه المنشآت فى مجملها تلك المساحة المربعة الضخمة دون أن يلفت انتباهنا ذلك الفصل التعسفى إلى فراغات متماثلة على شاكلة تلك التى نجدها فى القصور المشرقية الأموية أو العباسية فى السامراء، غير أنه من خلال تنظيم تدرّجي جرى محو تلك الصورة النمطية الفوضوية والمستبعدة التى كانت عليها الأروقة الملكية فى قصر قرطبة منذ إنشائه، وهنا نتساءل هل كان الشكل الجديد الذى تجسّد فى مدينة الزهراء تجسيدًا لحلم عبد الرحمن الثالث فى إقامة مدينة على شاكلة ما يفعله عرب المشرق؟ أم حدث العكس، وهو هل

فرضت أنماط المدن الغربية القديمة نفسها والتى كانت أطلالها على مقربة من البصر مثلما هو الحال فى سرقسطة حيث المخطط المستطيل؟. إننا إذا ما تناولنا أسوار المدينة بالدراسة لوجدنا أنها - طبقًا لرواية ابن حوقل - لم تكن قد انتهت مع بداية عصر الحكم الثانى. وإذا ما كان القصر محميًا بأسوار منيعة ودهاليز فما هى أهمية إقامة حواجز دفاعية للسكان الذين كان من الصعب تصور إقامتهم هناك؟ ورغم أنها كانت من الطابية (تلك التقنية المعمارية التى لا توجد فى المبانٍ الملكية) فإن بناءها الأسوار - كان بطيئًا ومكلفًا.

وردًا على فكرة سورديل **Sourdel** القائلة بأن الزهراء شُيِّدت لتحل محل قرطبة، يمكن القول بأن الغاية الأولية ربما لم تكن إلا فك رقبة المدينة الجديدة من التعقيدات المعمارية فى قرطبة بما فى ذلك القصر والمسجد الجامع اللذان اختنقا بالمحيط الحضرى الذى غاب عنه كذلك أى تخطيط مركزى ملائم للخلافة. وسواء كانت حلمًا أو نزعة حاكم لا يغيب عن ذهنه أنه يحكم لفترة قصيرة، ثم سرعان ما غادر المدينة لأن جو الجبل كان غير صحى بالنسبة له، فهذا لا يغير من الأمر شيئًا. هناك موضوع آخر غير واضح الأبعاد ألا وهو الحفائر التى بدأت عام ١٩١١ على يد المهندس المعمارى ريكارد وبيلاثكيث بوسكو فى المنطقة الملكية المجاورة مباشرة للسور الشمالى - أى قطاع مجلس الأمير هشام - إذ كانت تلك المنطقة محور الارتكاز وبؤرة النشاط فى المدينة، وقد ظلت الفكرة قائمة عن هذا المكان بأنه قرطبة القديمة ذات الأصول الرومانية. وإذا ما تأملنا محورية هذه المنطقة التى تم اكتشافها مقارنة بالمدينة وتأملنا كذلك المخططات المربعة التى أشرنا إليها سلفًا مع ما يصحبها من قطاعات فرعية ذات وظائف ملكية متعددة وكذا إدارية مكونة بذلك مساحة تصل إلى ٣٠٠ متر لكل ضلع منها (أى ٩ هكتارات) لوجدنا أن الباحث الآثارى الذى قام بالحفائر - بيلاثكيث - قد أصاب عندما اختار المكان الذى يعتبر المحور الرئيسى للمدينة الخلافية. ومع هذا فقد ورد فى المقتبس لابن حيان أنه خلال عام ٩٤١-٩٤٢م

أمر عبد الرحمن الثالث بتعبيد طريق يربط بين مدينة الناعورة وقصر الزهراء الذى يقع فى منطقة قرقريط فى وقت لم تكد أعمال بناء المسجد والمجالس الملكية (التى تم إجراء الحفائر بها) قد بدأت بعد. وإذا ما قبلنا بسلامة هذه المعلومة فإننا نستخلص أن قصر قرقريط هو واحد من المنيات المقامة فى الأرياف المحيطة بقرطبة، لكن أين مكانه؟ لم يكن جومث مورينو على معرفة بهذه المعلومة ومع هذا توقف عند أطلال تطل برأسها من وراء طبقة ترابية تراكمت بفعل الزمن فى الجزء الشمالى الشرقى حيث يتفرع جدول المياه المسمى سان خيرونيمو (لوحة مجمعة ٢: ١-x) ويتشكل هذا القصر من مجموعة من الأروقة البازيليكية على شاكلة المسجد الملكى قبل إجراء الحفائر به، أو على شكل مبنى ذى مخطط مركزى ربما كان من بقايا مدينة الزهراء القديمة الواقعة على شاطئ الجدول المذكور الذى يخترقها خاصة فى القطاع الشرقى منها.

وتروى لنا كتب الحوليات العربية بشكل مقتضب فيه بعض الغموض شيئًا عن قصور المدينة الملكية، وقد نشر ذلك رفائيل كاستيخون فى بحث له فى مجلة المُلْك. كما قام بعض المستعربين فى الآونة الأخيرة ومنهم لابراتا وكارمن برثلو - اعتماداً على معارفهم الواسعة - بمعالجة هذا الموضوع الذى نسوق تلخيصًا له وهو أن هذه المصادر لا تتولى عملية وصف طبوغرافى جاد للمكان، ومن هنا فعندما نتحدث عن الصالونات المختلفة أو المجالس المختلفة فى القطاع الملكى فمن المستحيل علميًا تحديدها بدقة بالغة من خلال الحفائر؛ إذ يجرى الحديث عن صالونات بها أروقة يسبقها دهليز أو برطل. وعلى ما يبدو فإن الزوّار المهمين كانوا ينتظرون فى الرواق الرئيسى (البهو) أما مرافقوهم فكانوا ينتظرون فى الدهليز أو الرواق، ومن المعتقد أن صالونات الاستقبالات الكبرى هى "الشرقى" "والغربى" و"الجنوبى"، حيث أولهما مكون من خمسة أروقة (ويطلق عليه اليوم دار الجند) أما الثانى فهو ملتصق بالسور الشمالى (ويطلق عليها اليوم دار الملك)، وقد قام بيلاثكيث بوسكو بإجراء الحفائر

فيها؛ أما الثالث فهو "الصالون الكبير" (المعروف أيضًا باسم صالون عبد الرحمن الثالث) والذى يقع فى الشرفة ذات الحدائق فى الجزء السفلى. ويبدو أن هذا الصالون الأخير هو الصالون الرئيسى الذى كان يجلس فيه الخليفة على عرشه المطل على الرّياض. وطبقًا لرواية الحوليات العربية فإن المجلس الغربى (بدون أروقة بازيليكية) كان يطلق عليه مجلس الأمراء حيث كان يتم فيه استقبال الأمير هشام، وهو مجلس يقع فى مستوى أعلى من مستوى أرض الحدائق (الرياض)، كما كان مواجهًا للصالون الشرقى ذى الأروقة الخمسة، ومن الأماكن التى ورد ذكرها ما يسمى بالسطح وهو ما يعنى على نفس مستوى المسطّح، وكذلك الممرات والأرباض والبوابات مثل باب السدة وباب السورة وهذا الاسم يطلق على واحدة من البوابات فى قرطبة أيضًا، وكذلك الدار حيث نجد ما يصل إلى ٤٠٠ ملحق من المبانٍ الخدمية فى المناطق المجاورة للقصر، ومن هنا ينظر إلى المكان بكل ملحقاته سواء من الشرق أو الغرب. ومن بين المبانٍ العجيبة فى المدينة نجد "مجلس الراديال" Radial أو القصر ذى السقف المغطى بالذهب والفضة؛ وقد جرى الحديث عن نافورتين على شكل حيوانات إحداها من الذهب والأخرى خضراء اللون جرى جلبهما من القسطنطينية وسورية. أضف إلى ما سبق هناك مبنى آخر هو القبة ذات القبو الذهنى والفضى، وينسب تشييدها لعبد الرحمن الثالث لكن لم تتم البرهنة على أنها كانت فى مدينة الزهراء ومع ذلك نقول ربما لم تكشف عنها الحفائر بعد.، وتشير كتب الحوليات إلى أن المبانٍ كانت لها بوابات مزدوجة مصفحة بالقصدير إضافة إلى أبواب أخرى مصنوعة من الخشب المشغول، وقد جرى ذكر عدد من الأبواب هو خمسة عشر ألف باب. ومن جهة أخرى لم نر شواهد على أقبية أو قباب تحدث عنها المقرّى؛ أما بالنسبة للأسقف، التى من المحتمل أن تكون على شاكلة ما كان يجرى فى المدينة، فإننا نجد الشاعر ابن القطانى يتحدث عن المدينة الزاهرة - أى تلك المدينة الأخرى التى شيدها المنصور بن أبى عامر - مشيرًا إلى أن أسقفها تشبه شقائق النعمان.

وقد عثر أثناء الحفائر التى جرت فى الزهراء على قطع قرميد فى المنطقة المحيطة بالصالون الكبير، وفى المسجد أيضًا لكن قطع القرميد كانت أكبر بعض الشىء وهذه كلها شواهد عضدت قرار فيلكس إيرنانديث تغطية سقف الصالون بالقرميد، ولم يكن ذلك شاهدًا وحيدًا إذ تم العثور على القرميد أيضًا فى أروقة المسجد الجامع بقرطبة.

٢- القصور التى جرت بها الحفائر:

نشرت حتى يومنا هذا بعض المخططات الإجمالية أو الجزئية لمقر الإقامة الملكى انطلاقًا من نتائج الحفائر التى قام بها بيلاثكيث بوسكو فى أقصى القطاع الشمالى (لوحة مجمعة ٣: ١ .A-C) واستمرت الحفائر تحت إشراف المهندس المعمارى فيلكس إيرنانديث خلال الأربعينيات وتوجت باكتشاف الصالون الكبير المكون من أروقة ثلاثة، اثنان منها مغلقان من الأضلاع الكبرى (لوحة مجمعة ٣: ١ و B)، ثم جاءت بعد ذلك عملية انتشال جزء من الشرفة ذات الحديقة وكذلك منزل على يمين الخليفة. وبعد فترة من الركود النسبى فى الحفائر، جرى استئنافها خلال الفترة من ١٩٦٤ حتى ١٩٦٧ تحت إشراف فيلكس إيرنانديث وتعاون فى ذلك باسيليو بابون مالدوناندو حيث تم تنظيف معظم أجراء الشرفة الخاصة بالصالون الكبير وكذلك طريق الحراسة الكائن غرب الصالون، كما جرى الأمر نفسه فى الصحن أو الحديقة الكائنة فى الجزء الأيسر الكائن فى المستوى السفلى؛ وخطونا خطوات فى طريق اكتشاف المسكن والحمامات المجاورة للصالون الكبير (لوحة مجمعة ٣، ٢ طبقًا لباسيليو بابون ١٩٦٦). وظهرت فى وسط الحديقة الكبرى الخاصة بالشرفة أساسات سراى يتكون على ما يبدو من ثلاثة أروقة وسط ثلاث برك صغيرة، ويضاف إلى الأروقة الثلاثة رواق رابع جرت فيه الحفائر فى فترة سابقة. ورغم ما حاق بهذه المبانٍ من تدهور كبير فإننا نلاحظ أن كل ما يحيط بمخططه المتقاطع على شكل علامة + كان به مجموعة من القنوات التى كانت تتجه لتحيط بكل مربع الحديقة وكانت تلك القنوات أسفل الممرات

التى تربط بين المبانٍ. إنه نظام معقد لتوزيع المياه يساعد على نمو نباتات فى أرض طينية سوداء من المكان نفسه، أما البرك الصغيرة مثل البركة الكبرى منها الكائنة فى القطاع الشمالى فهى عبارة عن بناء من الداخل له سلالم تؤدى إلى القاعة وبالنسبة للممر الخاص بالسور أو ما يسمى بطريق الحراسة الكائن يسار الصالون الكبير فهو مقسّم إلى قطاعات ثلاثة حسب تدرج المخططات؛ وحقيقة الأمر فإننا نجد أن القطاع الأول والأخير كان بهما دهليز مزدوج ومغلق، وكان الجزء الخلفى من هذا القطاع والجزء الأمامى من ذاك الآخر مخصصين لمزيد من قوة السور التى يصل سمكها إلى ١٢م؛ وعند تنظيف الدهليز الأول ظهرت أمامنا خمسة أجزاء لها شكل مربع وقبة مشطوفة **aristas** وهى القباب الوحيدة من هذا الصنف فى هذه المدينة. أما الدهاليز الكائنة فى القطاع السفلى فسقفها مقبى نصف اسطوانى تقريبًا. كما ظهر طريق الحراسة الذى يتكون من قطاعات مربعة فى السور الشرقى للمدينة.

وقد قام فيلكس إيرنانديث باستكمال الحفائر التى جرت سابقًا وذلك بإزالة الأتربة عن الحديقة الكائنة فى القطاع السفلى الكائن على الجانب الأيسر وذات المخطط المتقاطع على شكل علامة + ولها قنواتها المتقاطعة فى الوسط والتى تبدأ من سرايات أكشاك بارزة ثم تستمر فى سيرها على حافة مربع الحديقة مثلما هو الحال فى الحديقة العليا (لوحة مجمعة ٢: ٥، ٣). والشىء المثير فى هذا القطاع الكائن فى أقصى الغرب هو أنه يوجد خارج إطار السور الحربى وله باب للدخول على طريق الحراسة من الجهة الشمالية وبالتالى فهو مثل المسجد، مفتوح لباقى المواطنين فى المدينة؛ وتنتهى المنطقة الغربية المجاورة للصالون الكبير بمساحات خضراء صغيرة تقع أسفل البهو المربع المخطط ذى الأروقة (لوحة مجمعة ٢، ٥، ١) وقد قام بيلاثكيث بوسكو بإلقاء كافة الأتربة الناجمة عن حفائره فى هذا المكان وهى الحفائر التى جرت فى الأجزاء العلوية، وكانت المفاجأة أن تلك المناطق كان بها جزازات من رخام جميلة الشكل وكذلك بقايا أعمال زخرفية من الطراز الأول من الحجر الرملى؛ وقد عثر فى

هذا القطاع على مساكن لعلية القوم لها صحون وحدائق وحمامات؛ وقد تمكن فيلكس إيرنانديث من اكتشاف الرواق الكبير المكون من أربعة عشر عقداً ضخماً والكائن على يمين شرفة المجلس الشرقى (لوحة مجمعة ٣، ٥ و ٦). وقد تمكن كل من فيلكس إيرنانديث وباسيليو بابون مالدونادو، خلال الفترة من ١٩٦٤ حتى ١٩٦٦، من الكشف عن المسجد الجامع فى المدينة هنا الكائن خارج الدائرة الملكية الخاصة بشرفة الصالون الكبير (لوحة مجمعة ٣، ٥-٤)؛ وهنا يلاحظ أن أروقته المدفونة تتجه صوب الجنوب الشرقى، وهذا ما لا يتوافق مع الممر الجنوبى الشمالى الذى عليه القطاع الملكى (لوحة مجمعة ٢، ٣). وبعد ذلك بوقت قصير جرت حفائر إلى جوار المسجد تم فيها الكشف عن الميضأة وهى تكاد تلتصق بسور الشرفة الملكية (لوحة مجمعة ٣، ٤) ولم يتم العثور فى هذه المنطقة على كتل حجرية مزخرفة ألقى بها من الشرفات العلوية؛ هناك مخططات أخرى ظهرت خلال السنوات الأخيرة تتسم بأنها أكثر اكتمالاً وتعطينا بالتالى رؤية شاملة للقصر بالكامل، وهى مخططات أفادت أكثر من المخططات السابقة الجزئية التى كانت حصيلة أعمال الحفر، كما نشرت أيضاً صور مأخوذة من الجو ظهرت فيها أعمال الترميم التى جرت خلال السنوات الأخيرة على مجموعة من المبانٍ، مصحوبة بتصور نظرى لما كانت عليه حديقة شرفة الصالون الكبير، وكذلك حديقة أخرى متخيلة (تم إضافتها) فى الصحن ذى الأروقة الخاص بالمجلس الشرقى، ولا يوجد لهذه الحديقة الأخيرة أية شواهد على وجود قنوات لريها (لوحة مجمعة ٤، ٥) وقد تناول س. لوبث كويربو موضوع المخططات العامة والشاملة للقطاع الملكى عام ١٩٨٧ وتناول أيضًا موضوع الأرضيات المختلفة للصالات والصحون والشوارع والممرات، ولم يكتمل صحن المسجد (لوحة مجمعة ٥، ٢).

ومن الناحية النظرية المتعلقة بإجمالى قطاع مقر الإقامة لعبد الرحمن الثالث، ألا وهو القصر بالمعنى المتعارف عليه، فإننا نجده عبارة عن مربع مساحته تسعة هكتارات، ومعنى هذا، كما سبق القول، أنه ثلاثة أضعاف مساحة قصر قرطبة، كما

أنه أفضل من القصور الأموية والعباسية فى المشرق إذا ما استثنينا المدينة الملكية المسماة بلكوارا Balkuwara في سامراء ومساحتها ٥٠٠×٧٥٠م. وإذا ما نظرنا للشكل المربع للقطاع فإننا نجد أن مردّه لأسباب دفاعية رغم أن شكل الأسوار لا يعطى ملامح واضحة للأبراج الموزعة توزيعًا منتظمًا على شاكلة ما هو موجود فى قصور كل من قرطبة وأشبيلية أو فى الجعفرية بسرقسطة، كما أن هذه الأسوار غير واضحة المعالم فى كل من الجانبين الشرقى والغربى بشكل يعطى الانطباع بأن الشكل المربع الذى ينقسم إلى أربعة أجزاء يبدو وكأن كل قسم منه منفصل عن الآخر وله دفاعاته الخاصة به ومداخله التى تتسم بعدم الانتظام أو الشكل المتعرج، وهذا محصلة الدمج بين أربعة أجزاء لكل منها وظيفته الخاصة وكل له أحواضه المختلفة أو شرفاته. ورغم الوحدة الظاهرية للمجموعة المعمارية التى يفرضها المحور الجنوبى الشمالى فإننا نجد أن المساحات غير متسقة الموضع بشكل نسبى وبدون نظام مبرمج، وما يزيد من هذا وجود المجلس الواقع فى الناحية الغربية، إذ يبدو وكأنه مستبعد من المخطط الرئيسى للمجالس التى شيدت على الطريقة البازيليكية؛ أضف إلى ذلك الانحراف العنيف الذى عليه مخطط المسجد الجامع، ولاشك أن هذا الانطباع الذى فرضته الشرفات هو ثمرة وجود قصور ثلاثة مجتمعة ترتبط ببعضها من خلال وظائفها فى الاستقبالات الرسمية وتزجية وقت الفراغ والتوسع، ويدخل فى ذلك أيضًا مقارّ الإقامة الخاصة بالخليفة ووزرائه حيث تبدو فى وضعية اجتماعية متشابهة؛ والشيء المثير للدهشة هو عدم ظهور أى مصلى خاص؛ وهنا يمكن القول بأن وجود المسجد الجامع هو السبب فى هذا، ورغم هذا فإننا وجدنا أن بعض السرايات (الأكشاك) الخاصة بالقصر القرطبى كان بها مصلى أمر ببنائه الحكم الثانى رغم أن المسجد الجامع كان مجاورًا للمكان.

وإذا ما استثنينا الحالة الخاصة بالجعفرية يمكن القول بأن القصور الأسبانية الإسلامية لم تكن محكومة بالشكل المربع المطبق بشكل دائم فى النماذج المعمارية

الملكية؛ فأحياناً ما تظهر سرايات أو قصور مخططة على هوى من أمر ببنائها وهي وحدات محكومة بقوة بدقة المحاور الدينامية الخاصة بالاحتفالات أو البلاط، وهذا اتجاه بدأ يظهر في قصر الحمراء خلال القرنين الثالث عشر والرابع عشر بعد تلك التوجهات التي شهدناها خلال القرنين السابقين (الحادي عشر والثاني عشر). وبناء على المخطط رقم ٢ في شكل ٤ نتساءل عن نوعية الاختلاف بين المجالس التي هي على الشكل البازليكي (٤) والمسجد الجامع (١٢). والرأى عندنا أن الفرق يتمثل في أن هذا الأخير (المسجد) له مئذنة وبوابات جانبية لأنه مبنى مفتوح للجميع، كما يغيب عنه الرواق القائم أمام المصلى المسقوف. ومن البدهي، على أية حال، أن المخطط البازليكي فرض نفسه على صالونات الاستقبال التي يتقدمها رواق أو برطل شديد الانغلاق ومقسم إلى ثلاثة أجزاء، أي أنه يميل إلى كونه مجلساً مستعرضاً أو دهليزاً؛ والسؤال هو: ألا يتوافق هذا المخطط مع وصف الشكل البازليكي البيزنطي المكون من ثلاثة أو خمسة أروقة ابتداء من تلك المخططات التي ترجع إلى القرن السادس في القسطنطينية، سالونيكا Tesalonica (لوحة مجمعة ٥، ٣). في حقيقة الأمر نلاحظ أن المخطط الخاص بالقصور الأموية والعباسية، والخاص بالتحديد بصالات الاستقبال، ليس له وجود في مدينة الزهراء، وإذا ما كانت هناك وجوه شبه بين هذه المدينة وتلك القصور فمرد ذلك يكمن في المفهوم المعماري الخاص بالقصور في عصر ما قبل الإسلام، وهذا أمر يمكن معرفته سواء بالنسبة لأهل المشرق أو المغرب. ومن جانبنا نرى أن ذلك الاستخدام المتعدد الأغراض للشكل البازليكي القديم والبيزنطي (وهو مخطط سهل من الناحية المعمارية وفي متناول الحرفيين من ذوي القامات المهنية المتوسطة ومن هنا سرّ انتشاره ووظائفه المتدرجة سواء في الرواق الثلاثي والأروقة المتعددة) هو السرّ في استخدام الخلفاء القرطبيين له في بناء قصورهم دون أن يكون هناك إدراك واضح بان القصور البيزنطية ليست على الشاكلة نفسها. وعند دراسة الجوانب الزخرفية لمدينة الزهراء فإننا سوف نطرح الصورة المزدوجة للزخارف ذات

الموروث الرومانى والقوطى والبيزنطى فى تركيبة مختلفة عن الزخرفة ذات الشكل الأموى أو العباسى المشرقى. وإذا ما تناولنا الشكل المعمارى البازليكى دون الجماليات الخاصة بالزخرفة لتحولت إلى ما يمكن القول عنها بأنها ليست إلا جُبًّا متعدد الأروقة. ألا يحدث ذلك فى حالة المسجد القرطبى الذى شيد فى عصر الإمارة حيث استخدمت العقود المتراكبة على طريق قناطر المياه **acueducto** الرومانى فى كل من ميلاجروس **Milagros** أو مسجد الباب المردوم **Cristo de la luz** فى طليطلة مقارنة بالأجباب البيزنطية؟ وفى هذا السياق يجب علينا دراسة المنشآت البازليكية فى بيزنطة أو مدينة الزهراء. غير أن هناك أمرًا آخر وهو أن توجهنا للإعلاء من شأن العمارة الملكية القرطبية قد يؤدى إلى توجيه الانتباه إلى تأثيرات بعيدة وهى الأموية أو العباسية، فى الوقت الذى نجهل فيه فى حقيقة الأمر ما إذا كانت العمارة القرطبية فى عصر ما قبل الإسلام كانت تستوعب دروسًا قابلة للتطبيق.

وأيًا كان مصدر الأشكال المعمارية فإنها عندما تستقر فى مكان ما سواء كان إقليمًا أو مدينة أو مقرًا خلافيًا تكتسب مع الزمن طابع المكان الذى جاءت إليه لدرجة يصعب معها رصد ملامح أو تأثيرات ترجع إلى أزمنة أخرى، إنها عملية اتخاذ ما كان بالأمس رواقًا ليقوم بالوظيفة نفسها وغيرها فى الثقافة التى انتقل إليها، ومن البدهى ألا يتخيل معمارى أو بيزنطى ما سيقوم به المعمارى العربى خلال القرن العاشر، لأن لهذا الأخير نظرة تعود إلى الوراء وتتسم بشموليتها الأمر الذى يجعلها تقرر اتخاذ العقود المتراكبة فى داخل مبنى أو بناء القبة ذات الأضلاع المتقاطعة فى السقائف والقباب الأميرية، وتوجهات معمارية جريئة نشهدها فى المسجد الجامع فى قرطبة ولا ندرى لماذا لا نراها فى مدينة الزهراء؛ ولو كانت هذه المدينة الملكية قد أنشئت عندما كان الحكم الثانى فى مرحلة نضج العمر لكان المشهد المعمارى لها مختلفًا وخاصة فيما يتعلق بالارتفاعات، وما الذى نعرفه عن الارتفاعات فى المجالس البازليكية وفى المسجد الملكى نفسه؟ فابتداء من المستوى الذى يعلو العقود الحدوية لا

نرى إلا الصمت المطبق؛ ومن هنا ندرك سرّ أمانة المعمارى فيلكس عندما قرر القيام بعملية ترميم الصالون الكبير على شاكلة المكان، فلو كان قد أغمض عينيه عن المكان وسار على النهج المتخذ فى بناء مسجد قرطبة خلال القرن العاشر لكان قد ضرب بعرض الحائط الأسلوب الخاص بمدينة الزهراء أو الذى كان لها . وخلال الفترة من ١٩٦٤ حتى ١٩٧٠م كان هناك اهتمام كبير من جانب السياسيين بتحفيز الآثاريين فى إعادة ما أفسده الدهر فى مبانٍ مدينة الزهراء، وهذا ما فعله فيلكس إيرنانديث بالنسبة لمبنى واحد فقط هو الصالون الكبير نظرًا لما كان به من شواهد كثيرة، لكنه لحسن الحظ قاوم تكرار التجربة نفسها فى باقى الصالونات والمسجد.

ومن التوجهات ذات الخطورة التى تتعرض لها هذه المدينة محاولة إضفاء طابع المشرقية عليها مهما كلف الثمن من خلال الطريق الأموى أو العباسى فى سورية والعراق؛ ويقدم لنا النقد العلمى خطوات ضئيلة فى هذا السياق؛ وربما تم إضفاء الطابع الأموى، بشكل يزيد عن الحد، على المسجد الجامع فى قرطبة خلال القرنين الثامن والتاسع، وقبول الفكرة التى تقول بأن بعض المعماريين السوريين رافقوا عبد الرحمن الداخل فى رحلته من الشام إلى الأندلس وهؤلاء – حسبما كتب – قاموا بزخرفة واجهة سان استبان، وبعد أن تم إدخال توسعة على المسجد فى عصر الحكم الثانى تم الاعتراف بتأثيرات جمة واردة من المشرق وبالتحديد من العمارة العباسية وهو أسلوب قبله الموروث المحلى بشكل جيد وهو فى أوج تطوره؛ غير أن حقيقة الأمر هو أن مدينة الزهراء لو تم النظر إليها على أنها نقطة البداية لما تم فى عهد الحكم الثانى بشأن توسعة المسجد الجامع فى قرطبة، لوجدنا أنها لا تطلعنا على تجديدات ضخمة ذات تأثير عباسى، لدرجة أننا لا نكاد نلمح شيئًا منها وسط هذا الجمع بين الأشتات فى المدينة الملكية بناء على التراكم الذى نراه فى الأساليب الرومانية والبيزنطية والقوطية وهذه كلها عناصر مؤثرة تجمعت كلها وأصبحت خليطًا حيويًا وحسن المذاق تمثل فى صيغ أموية متأخرة وصيغ عباسية حديثة العهد، غير أن هذا

كله يدخل فى إطار ما هو زخرفى؛ وإذا ما استثنينا قصور سامرا فإننا لا نعرف حتى اليوم مقراً تجمع فيه هذا الكون من العناصر الزخرفية الرفيعة على شاكلة الزهراء. ومعنى هذا أن تلك المدينة تبدو وكأنها ابنة الفن المحلى الذى ظهر فى عصر المارة وقد داخلته عناصر بيزنطية، أكثر منها ابنة منتج قادم من المشرق العربى، ومن هنا فإن أى محاولات للقيام بترميم فى مدينة الزهراء سيكون المسجد القرطبى الجامع نبراساً لنا، ولا يمكن النظر فى التأثيرات المعمارية المشرقية فهذا الطريق لا ينبئ ولا يوضح شيئًا فى هذا السياق.

وإذا ما غابت القبة فى مدينة الزهراء كعنصر معمارى مركزى أو كعلامة على أعلى درجات الحكم الإسلامى، والتى رأيناها فى التوسعة التى أدخلت على المسجد الجامع بقرطبة فى عهد الحكم الثانى، فإن ذلك يفتح الباب أمام تأثر المدينة بعناصر هلنستية أو بيزنطية أو قوطية وهى كلها عناصر شكلت جماع العمارة القرطبية خلال القرنين الأولين، حيث نرى أن مخطط المسجد فقط هو الذى يتسق مع المخططات العربية الشائعة. وإذا ما نظرنا إلى مخطط المسجد الجامع فى قرطبة وفى مدينة الزهراء فما ذلك إلا علامة واضحة على إضفاء الطابع العربى على قرطبة، غير أننا إذا ما أقمنا هذه المصليات مع ما بها من تحديث ومشاهد معقدة فلا يسعنا إلا أن نعترف بأن عناصر التأثير القوية تنحصر فى العمارة الهلنستية والبيزنطية التى نراها فى آن معاً وبشكل ملموس فى مساجد إفريقية خلال القرنين التاسع والعاشر.

٣- الصالون الشرقى ذو الأروقة الخمسة (لوحة مجمعة ٧) :

رغم أن الحوليات العربية تتحدث عن مجلس فى القطاع الشرقى ذى دهليز أو ساحة كان الحكم الثانى يستقبل فيها زائريه (وهو المجلس الذى سوف نقوم بوصفه على ما يبدو) فإن الجزازات الزخرفية التى عثر عليها فى المكان (وهى عبارة

عن بعض تيجان الأعمدة وبعض قواعد الأعمدة المنحوتة من الحجر الرملى) تقودنا للتفكير بان عبد الرحمن الداخل هو الذى أمر ببنائه، وربما كان سابقًا فى هذا على "الصالون الكبير"، وفى الوقت ذاته يمكن القول بأن هذا الأخير هو ما أطلقت عليه الحوليات العربية "المجلس الشرقى" وربما حمل اسم "دار الوزارة"، وطبقًا لرأى تريانو بابيخو فإن المكان محل الدراسة هو الذى كان يطلق عليه "دار الجند". وهنا نتساءل: لماذا نجد صالونين لهما عدد مماثل من الأروقة والبلاطات أو الدهليز الموزع على ثلاثة أقسام؟ حتى يتم الردّ على هذا السؤال نجد أنفسنا فى حاجة إلى أصول سابقة هى قصر قرطبة رغم زواله، فالحوليات تسلط الكثير من المديح على سراياه دون أن تتحدث عن بنيته المعمارية، ولا يوجد من بينها إلا واحد أطلق عليه مصطلح البهو أو الرواق الرئيسى ولاشك أنه كان بازليكى المخطط؛ وربما كانت المهام والوظائف المرتبطة بالمكان تتسم بالتعدد فى مدينة الزهراء الأمر الذى نفهم منه أن كلاً من عبد الرحمن الثالث والحكم الثانى استخدما الصالونين الملكيين ذوى المخطط البازليكى لأغراض متعددة وعامة تتسم بالرسمية. إنه الصالون الأكبر فى المدينة (مساحته ٥٠×٣٠م) وشكل مستطيل قاعدته أكبر من ارتفاعه (١) apaisado حيث يضم الدهليز المكون من ثلاثة أجزاء عندما نضم إليه الملاحق الكائنة خارج المخطط البازليكى حيث يبدوان وكأنهما عبارة عن أبراج مربعة الشكل ومفتوحة من أضلاع ثلاثة وبذلك تعطى الانطباع بأننا نشهد شكلاً معمارياً على حرف T مقلوباً، ومن السابق لأوانه مقارنة هذا بما هو قائم بعد ذلك فى القصور الأسبانية الإسلامية؛ ويلاحظ أن كل رواق له عند المنبت مدخل يتواءم مع الأجزاء الخارجية للمحور الرئيسى للبهو. ومن جانب آخر يلاحظ أن الرواق المركزى (٢) يتسم بأنه الأكبر، وعقد مدخله أكبر ويتسم بتفرّده عند بعض الآثاريين، بينما هناك آخرون، بدءًا من بيلاثكيث بوسكو، يقولون بوجود ثلاثة عقود حدوية مماثلة لما هو قائم فى الرواق المركزى للصالون الكبيرSalon Rico ، ووصل الأمر بهذا المهندس المعمارى إلى القول بوجود

ثلاثة عقود يحيط بها عقد آخر حدوى الشكل (٣)، ولاشك أن المعمارى قد استلهم رؤيته هذه الخاصة بالعقد الثلاثي من ذلك الذى نراه فى صالون السفراء فى قصر بدرو الأول (المدجن) الكائن فى ألكاثار دى أشبيلية؛ وعلى أية حال فإن هذا النمط الشديد الشبه بالأنماط البيزنطية كان مستخدمًا فى كنيسة سان فروكتوسو S.Fructuso de Montelius وهى كنيسة قوطية فى البرتغال (٥). وتبلغ فتحات العقود الثلاثة من ١,٤٠ إلى ١,٥٠م ويتكرر ذلك فى "الصالون الكبير" وهذا، على ما يبدو، نوع من التوجه تم السير عليه بالنسبة لعقود ثلاثية مماثلة فى المنشآت التى ترجع إلى القرنين الحادى عشر والثانى عشر فى قصر أشبيلية وفى صالون السفراء نفسه فى قصر بدرو الأول.

إن وجود هذه العقود الثلاثة يتواءم مع التفاصيل الجانبية الكائنة فى الجزء الأول من الرواق المركزى وتتكرر فى ذلك الجزء الخاص بالواجهة (٢) وبالتالى يتم إضفاء طابع العظمة على المدخل وعلى مكان العرش، وربما تم اتخاذ النموذج الخاص بالكنائس أو البازليكية البيزنطية. وفيما يتعلق بهذا المجلس الذى نتحدث عنه لا يمكن أن نستبعد استبعاداً مطلقًا أن أروقة العقود الثلاثة (البلاطات) كانت ذات سقف مقبى أو قبة، وإذا ما كان كذلك فإن الصالون يجمع الكثير من السمات التى تجعلنا ننسب بناءه للحكم الثانى، أو أنه مبنى يعتبر إرهاصة للرواق المركزى لمسجد قرطبة والتوسعة التى أقامها هذا الخليفة، حيث نجد القباب الكائنة فى الأطراف والخاصة بالرواق المركزى كما نرى العقود الثلاثية على الشاكلة نفسها؛ وفى هذا المقام نجد أن القبلة المزدوجة فى مسجد مدينة الزهراء تفصح عن تلك التوسعة القرطبية، هذا إذا ما كانت هذه الأخيرة غير مضافة على عصر الحكم الثانى كما يرى فيلكس إيرنانديث. أما باقى عقود الصالون فهى بدون أعمدة، وربما كانت عقوداً حدوية بسيطة جرى ترميمها بشكل كبير (٧). أما الأعمدة الكائنة فى الأطراف والخاصة بالعقود الثلاثية نجدها داخلة فى فجوة فى العضادات (٦) والتى بدأت كنمط فى المسجد الملكى (٤-

١) كما نراها أيضاً فى صالة apodyterium فى الحمامات (عصر الخلافة) الكائنة فى ميدان الشهداء بقرطبة، وختاماً لهذا يجب أن نؤكد أن وجود العقود الثلاثة مجتمعة كان أمراً معتاداً فى المدينة الملكية وهذا ما نراه فى المبانٍ الخاصة بالخليفة وفى منازل الوزراء، ولا شك أن ذلك سير على موروث رومانى وبيزنطى، ويخرج عن هذا الإطار ما نجده فى حالة الأروقة الخاصة بصحن المسجد وعلاقتها بالرواق المركزى الذى يتسم بأنه الأوسع والأكثر ارتفاعًا، أو ذلك رواق الشرف الذى نراه فى منطقة المجلس الشرقى. وفيما يتعلق بهذا الرواق يمكن أن يثور جدل كبير حول عملية إعادة بنائه (ترميمه) فى المكان، وليست هناك أية أدلة اللهم إلا المخطط والكتل الحجرية والآجر المعزولة عن العقود (لوحة مجمعة ٦، ٢، ٤) وعلى أية حال فذلك الرواق يدعونا لندقق النظر فى الأروقة الصلدة أو العقود الخاصة بالعمارة الرومانية وربما البيزنطية. يلاحظ فى الشكل (A) وجود واجهة خارجية لمسرح ماردة أعيد بناؤها، وفى الشكل (B) مجموعة عقود فى بلوبوليس Volubolis ورغم ما عليه الصالون من عظمة البنيان بما فى ذلك العقود الثلاثة فذلك لا ينعكس على الأرضية الخاصة بالأروقة الخمس إذ تتسم بأنها عبارة عن بلاطات مربعة من الطين المحروق وهى تلك المستخدمة فى المقصورة الخاصة بالمسجد الجامع الملكى، ومن هنا يمكن القول بأنه فى الاستقبالات الكبرى كانت الأرض تفرش بالسجاد وخاصة فى الرواق الرئيسى. وعكس ذلك نجده فى "الصالون الكبير" حيث الأرضيات مكونة من بلاطات كبيرة الحجم من الرخام تتسق مع ما عليه هذا المجلس من أهمية؛ والأمر الذى لاشك فيه هو أن الأرضية كانت لها أهمية وظيفية. وقد تم إقامة الجدران والأكتاف (الدعائم) والعضادات من الكتل الحجرية الرملية وتم رصّها أى المداميك على الطريقة الكلاسيكية الخلافية المعتادة فى المدينة وهى آدية وشناوى، وخاصة مداميك شناوى كاملة فى تبادل مع مداميك آدية (٩)، ويلاحظ فى المسكن الكائن فى الضلع الغربى للصالون وجود مداميك رفيعة مرصوصة شناوى يبلغ سمكها من ١١ إلى ١٥ سم،

وهى مداميك تفصح عن شكل رص الكتل الحجرية الخاصة بأساسات المسجد الجامع فى قرطبة وحوائطه، وبالتحديد تلك التوسعة التى جرت على أيام المنصور بن أبى عامر. لم نعثر فى الصالون على مداميك مرصوصة شناوى من الآجر، وهى مداميك يمكن أن نراها فى أجزاء أخرى من المدينة.

٤- الصالون الكبير وشرفته ذات الحديقة (لوحة مجمعة ٨-١٣) :

أطلق جومث مورينو مسمى الصالون الكبير Salon Rico على هذا المكان منذ أن تم اكتشافه على يد فيلكس إيرنانديث عام ١٩٤٤ (٨-١) وكانت هذه التسمية لما تم العثور عليه من الكثير من القطع الزخرفية الرائعة المنحوتة من الحجر الرملى والرخام، مقابل تلك البساطة الشديدة التى عليها الصالون السابق؛ كما أن الرخام المستخدم فى أرضية المكان يزيده بهاء وجلالاً بما فى ذلك المسكن المجاور الذى يقع على اليمين، والرخام مادة لا نعثر عليها فى المسجد، ولا نجد من الرخام إلا بعض القطع فى المجلس الغربى للأمير هشام عثر عليها فى الشرفة العليا وهى عبارة عن تيجان أعمدة وقاعدتها وحليات معمارية متموجة، ومعنى هذا أن السرايات (الأكشاك) الرسمية للشرفة ذات الحدائق، وكذلك المنازل الخاصة بالطبقة الأرستقراطية المجاورة استوعبت كل قطع الرخام لدرجة نخرج منها بانطباع يقول بأن مدينة الزهراء هى مدينة الرخام؛ ومن جانبه قام رفائيل كاستيخون بإطلاق مسميات هى صالون "عبد الرحمن الثالث" و "دار الوزارة" و "دار المُلك". وهناك آثاريون آخرون أطلقوا عليه "الدار الشرقية". ومن البدهى أن هذه المسميات ما هى إلا انعكاس للغموض الذى لازال يلف مدينة الزهراء. يتسم حجم الصالون الكبير بأنه أصغر حجمًا "من ٤٠×٣٠م" وله ثلاثة أروقة رئيسية منفصلة عن بعضها بستة عقود حدوية، وإلى هذه الأروقة تضاف صالتان جانبيتان مع وجود غرفة مربعة فى الواجهة، وتتصل هذه

المساحات بتلك من خلال عقود مركزية؛ وفى المقدمة نجد رواقًا أو دهليزًا مشتركًا ذا مساحات ثلاث، الجانبيتان منهما مربعتان وكأنهما أبراج، وعلى هذا الأساس قام فيلكس إيرنانديث بإقامتهما فى عملية إعادة بناء الصالون (لوحة مجمعة ٥) وهى تثير فينا شكل واجهات الفلل المحصنة طبقًا لما نراه فى قطع فسيفساء الباردو فى تونس (لوحة مجمعة ١). وربما كانت هذه الأبراج الجانبية تقوم بدور وظيفى هو الدهليز بمعنى الكلمة على ما يطلق عليه **Parascalnium** المربعة والمفتوحة من الجهات الأربع والتى نراها فى المسارح الرومانية.

وعندما نتأمل الرواق المركزى نجده أعرض ويمكن أن يطلق عليه البهو وفى نهايته يفترض أنه كان هناك كرسى العرش حيث يشار إليه من خلال الحائط الخلفى بواسطة عقد حدوى أملس وكأنه محراب غير عميق، كما أنه مزخرف بشكل ثرى ويتكرر المشهد فى المناطق المماثلة فى الأروقة الجانبية (لوحة مجمعة ٨، ٦، ٧) ومن هنا نجد ثلاثية جديدة من العقود. هناك عقود حدوية ثلاثة متساوية فى بداية المدخل إلى البلاطة الرئيسية وكذلك عقود ثنائية فى الأروقة الجانبية (لوحة مجمعة ٩ فى مرحلة الترميم عام ١٩٦٦). وفى القطاع المستطيل غير المنتظم **apaisado** الذى يقع فى وسط البهو لابد أنه كانت هناك خمسة عقود حدوية متماثلة جاء بها قرار الترميم ولكن قبل أن يجيب المرمم نفسه على بعض الاعتراضات المهمة (لوحة مجمعة ٥)، ولاشك أن المداخل المستقلة (التى تؤدى أيضًا إلى الشرفة ذات الحدائق) الخاصة بالأبراج الجانبية كانت تسير على نهج الطقوس الاحتفالية التى يتبعها الحضور أثناء الاستقبالات الرسمية. ومن المنطقة الخاصة بالعقود الثلاثة نطل على مشهد رائع وغاية فى الجمال هو الشرفة ذات الحدائق والتى زاد السراى من غناها (هل كان هذا من ثلاثة أروقة؟) ويحيط به أربعة أحواض مياه تشكل علامة + المتساوية الأطراف (لوحة مجمعة ٥) وهنا نلمح التناغم الكامل بين العمارة والنباتات والمياه لأول مرة فى القصور الأسبانية الإسلامية.

قام فيلكس إيرنانديث بالتوصل إلى حل ممتاز للتوصل إلى عملية إعادة ترميم العقود الملموسة الثلاثة الكائنة فى نهاية الأروقة الثلاثة، واعتمد فى هذا على بعض الأدلة الموجودة فى المكان (لوحة مجمعة ١٢، ١) رغم أنه لم تظهر أية مؤشرات على وجود عقود زخرفية معتادة للتزيين مثل تلك التى نشهدها فى محاريب المساجد أو واجهاتها الخارجية؛ غير أن بقايا التشبيكات الخاصة بالنوافذ والتى تم العثور عليها فى الجزء الخاص ببهو الصالون تساعدنا على تخيلها وخاصة فى واجهات العقود الحدوية أو المزدوجة الكائنة فى مداخل الأروقة، وهذه البقايا لم يقم المعمارى باستخدامها فى عملية الترميم. وعمومًا فإن المجلس ذا الشكل البازليكى وذا البهو الثلاثى ينقلنا ببساطة شديدة إلى النمط البازليكى الذى نراه فى نماذج عديدة منها فى القسطنطينية أو الشكل الذى عليه Acheiroietos ، والقديس ديمتريو فى سالونيكا حيث نشهد العقد المزدوج والثلاثى فى مداخل الأروقة والبهو وهى عقود شديدة الانغلاق. أما الأروقة المركزية فنجدها سلسلة من العقود تبلغ ستة، تم إحلالها خلال هذه السنوات الأخيرة (لوحة مجمعة ٨، ١٠، ٥) وهى عقود سارت على النهج القرطبى، $\frac{١}{٢}$ ، $\frac{١}{٣}$ ، كما نجد تبادلاً بين السنجات الملساء الغائرة والبارزة وكلها مزخرفة، هناك وحدات زخرفية فى البراذع Salmeres والبنيقات enjutas ، ويلاحظ أن النقطة المركزية لانحناء بطن العقد لا توجد فى المركز وكأننا نشهد عقداً مسننًا angrelado شبه دائرى، وتقوم العقود على حليات معمارية متموجةCimacies ملساء من الرخام وتيجان أعمدة منحوتة من المادة نفسها بشكل مركب وكورنثى فى علاقة تبادلية، أما أبدان الأعمدة فهى من الرخام الرمادى والوردى المقطوع من محاجر كابرا Cabra ، والقواعد الخاصة بالدعامات أتيكية الشكل aticas مزخرفة؛ وهنا نلاحظ أن كلاً من المسجد والصالون المذكور قد تجاوزا تلك المرحلة التى تتسم بالتلعثم المعمارى فى الوحدات الساندة apoyos خلال عصر الإمارة والتى تجلت فى المسجد الجامع بقرطبة حيث نلاحظ أن أغلب هذه الأجزاء هى عبارة عن تيجان

وحليات معمارية متموجة Cimacio ثم البدن والقاعدة القديمة التى أعيد استخدامها. ويلاحظ أن العقود الكائنة فى الأطراف الخاصة بسلسلة العقود تقوم على أعمدة تدخل فى عضادات زخرفية، عبارة عن شجرة الحياة، ويتكرر هذا العنصر الزخرفى، فى حوائط الأروقة الجانبية؛ والجديد فى هذا الشكل المعمارى الذى تم افتتاحه رسمياً قبل ذلك باثنى عشر عاماً فى المسجد الخلافى هو السنجة المزخرفة، وهذا أبرز ملامح التجديد فى العمارة الخلافية.

هناك التزام بالتوازى بين عقود المدخل الخاصة بالحوائط الجانبية للأروقة (لوحة مجمعة ٨، ٤، ١٠) مع وجود كوّات على شكل الصوان (خزانة) الخالى فى كلا الجانبين، وهى عبارات عن كوّات حقيقية موروثة من العصر القديم وموجودة قبل ذلك فى صالات قصور سامرا (لوحة مجمعة ١٢، ٢، ٣) لها عقد حدوى دون أعمدة عاتقة وتبدو بشكل طفيف من خلال منحنى صغير عند إجراء عملية الحفر فى الصالون (لوحة مجمعة ٨، ٥). وقد ساعدتنا القطع الزخرفية العديدة التى عثر عليها فى الصالون المذكور وفى شرفته على إعادة صياغة الحائطين، والزخرفة الجميلة للبنبقات والطنف العريض وبعض السنجات؛ ولحسن الحظ ظهر تحت العقود التى تم إعادة صياغتها ألواح جميلة مستطيلة الشكل من الحجر الرملى بها أشكال متعددة لشجرة الحياة حيث يراها بعض النقاد على أنها شجرة الكون، وهذه الكتل الحجرية تعلو وزرات قصيرة من الرخام؛ وإيجازاً للقول هناك حوائط لها مساحات مدرجة على ثلاثة أجزاء مع وجود عقد المدخل وسط الكوّات المربعة (لوحة مجمعة ٨، ٤) وهذا هو النمط الأساسى لصالات الاحتفالات فى القصور الأسبانية الإسلامية، إذ نجده فى غرناطة ابتداء من القرن الثالث عشر، وتأثيرات ذلك فى منازل النبلاء على الطريقة المدجنة خلال القرن التالى؛ غير أننا لا نعرف فيما إذا كانت هذه العناصر الزخرفية الثرية قد احتلت أيضاً الفراغات الكائنة فوق طنف العقود حتى السقف الذى ربما زال بسبب

حريق شب فيه خلال القرن الحادى عشر؛ ونظراً لعدم وجود شواهد مؤكدة عن القيام بإعادة صياغة الصالون فقد جرى استخدام هياكل ذات عتب (مسننة) على نهج النماذج الكائنة فى أروقة المسجد الجامع فى قرطبة خلال القرن العاشر. والاحتمال كبير أنه كان يوجد إفريز عريض مزخرف تحت السقف، وهو عنصر زخرفى يكاد يكون إجبارياً فى الصالات والأروقة الخاصة بالقصور التى أنشئت لاحقًا.

وإذا ما تأملنا المساحة الخاصة بالشرفة والصالون الكبير لوجدنا أنها عبارة عن صورة ملكية حيث تحدث فينا الحديقة بما فيها من قنوات مياه شعوراً يقول بأنها لا يمكن أن تكون مصممة بمعزل عن مشاهد ومبانٍ ملكية قائمة فى مناطق جغرافية قريبة أو بعيدة (لوحة مجمعة ٥ و ١٣). الحديقة إذن هى فى هذا الموضع روح القصر الذى يطل عليها من خلال الصالون الكبير وكذلك المسكن الملكى المجاور له. وليس هذا الصالون وحيداً بل هناك فى نفس المحور (فى الجنوب) سراى كأنه أحد ملحقاته ومن المفترض أن هذا الأخير كان مكونًا من ثلاثة أروقة وتحيط به البرك الأربعة (لوحة مجمعة ١٣، ٧ حيث تم إجراء حفائر مؤخراً فى واحدة منها). ويبدو أن هذا المبنى كان مخصصًا لتزجية أوقات الفراغ وبعيداً عن الوظائف الرسمية العامة (لوحة مجمعة ١٣، ١، ٢، ٣، ٣-١) وهذا هو الأمر المثير فى هذا القصر أى الجمع بين المبنى ذى الوظيفة الرسمية العامة وبين مبنى آخر كأنه امتداد للأول لقضاء وقت الفراغ فى حديقة حميمة رغم أنهما من الناحية الظاهرية مفتوحان على بعضهما دون وجود الفاصل أو الرواق الذى نراه فى المجلس الشرقى الذى يبدو وكأنه ذو طبيعة مخصصة للمناسبات الرسمية. وهناك إطار أمنى يحيط بالمبنى من ثلاث جهات حيث نجد سوراً مزدوجاً للحديقة الكبرى وكذلك الأبراج الخارجية (لوحة مجمعة ١٣، ٢، ٦). وهذا المفهوم الخاص بجمع بعضٍ من هذه الوحدات فى الحديقة ربما كان سابقة لما سيحدث فى بناء القصور خلال القرون اللاحقة بما فى ذلك بهو السباع فى الحمراء (لوحة مجمعة ١٣، ٩) هذا النمط من التخطيط الذى يجمع بين مبانٍ متعددة الوظائف

منها الرسمية ومنها الخاصة والذى يخلو أيضًا من أية مصليات بشكل غير مفهوم، يمكن لنا مقارنته بقصر الجعفرية بشكل خاص ذلك أن القصور التى شيدت فى عصور لاحقة تم استخدام مبدأ الفصل بين المبانٍ الملكية حيث المبنى الرسمى فى جانب والمبنى ذو الاستخدام الخاص فى جانب آخر مع الحديقة المصاحبة له. غير أن الأمر الغريب هو أن سراى البِرَك جاء مرة أخرى على الشكل البازليكى وليس على شكل الكشك المنغلق على نفسه أو غيره من النماذج المشابهة؛ وعلى أية حال لم تفصح الحفائر التى أجريت بشكل جلىّ عن مخطط الأروقة الثلاثة؛ وإذا ما نظرنا إلى مساحة الشرفة لوجدنا عنصرين تعليميين أراهما على شكل حرف T مقلوبًا بالنسبة للصالون الكبير وعلى شكل علامة + فى السراى الخاص بالسراى الخاص بالبِرَك الأربعة بغض النظر عن الحديقة القائمة فى منطقة التقاطع القائمة فى الجهة الغربية (٣-١، B)، وخارج المقر الذى نحن بصدد دراسته بحيث يبدو وكأنه يستلهم الشكل القديم للحدائق فى منطقة ما وراء النهرين Mesopotamico (لوحة مجمعة ١٣، ١٠)، ثم نرى الشكل نفسه بشكل متكرر فى القصور اللاحقة بما فى ذلك صحن بهو السباع فى الحمراء (٩). غير أننا عندما نتحدث عن مناطق تقاطع فى المساحات المفتوحة فلماذا لا نتساءل عن النمط نفسه فى العصور القديمة على شاكلة تلك التى وصفها أفلاطون؟ هذه الأنماط بما فيها تلك التى نراها فى قصر الحمراء بعد ذلك بقرون أربعة تبدو وكأنها ثمار ناضجة عثرنا عليها لكن لا ندرى من أى شجرة سقطت، ولا ندرى من أى حديقة جاءت كل هذه الثمار: الحديقة - والبركة أمام الرواق ذى العقود الخمسة ثم يعقب ذلك عقد ثلاثى يؤدى إلى داخل الصالون الأميرى (لوحة مجمعة ١٣، ٥) ثم يعود للظهور فى القصور التى شيدت خلال ق ١١، ١٢ ثم يصب كل هذا فى السراى الشمالى لجنة العريف بغرناطة (لوحة مجمعة ١٣، ٨). وهنا يبدو أن المخطط المكون من السراى المركزى المصحوب ببرك أربعة مشكلاً بذلك علامة + وكأنه يرجع إلى أصول غامضة ربما كانت شرقية، خاصة إذا ما تمعنّا فى نمط مشابه تم توطينه فى

منطقة جغرافية بعيدة، من خلال معبد بوذى فى نك بنا Neak Pena (لوحة مجمعة ١٣، ٤)، وربما كانت فيلا أدريانا دى تيفولى الواقعة وسط جزيرة صناعية مستديرة الشكل؛ وربما أمكن وجود هذه النماذج أيضاً فى طليطلة، وهذا طبقًا للحوليات العربية حيث يوجد فى منية شهيرة للمؤمن أحد ملوك الطوائف، وهو نمط مصحوب بسراى مركزى أو قبة فى الوسط حولها بركة مياه صناعية، واستمرت هذه الأنماط المعمارية الغامضة وما عليها من رموز غير معروفة وبما اشتقت منها أنماط مسيحية متأخرة ولو كان ذلك فى أصقاع بعيدة مثلما نرى على سبيل المثال فى صحن الإنجيليين Evangelistas فى الأسكوريال (لوحة مجمعة ١٣، ٥-١).

إلى أى درجة استطاعت الأساليب القديمة البيزنطية أو البغدادية أن تنفذ إلى تلك الأنماط المعمارية الملكية فى مدينة الزهراء؟ تقول الحوليات العربية إن عبد الرحمن الثالث استقدم معماريين من بغداد والقسطنطينية لتصميم حدائق قصر قرطبة؛ ربما كانت أصداء روما، التى نجدها حاضرة فى المدينة الملكية، من خلال العديد من الأحواض والتوابيت ورواق الشرف الكائن على يمين المجلس الشرقى، الذى تم تصميمه على شاكلة الأروقة الرومانية كما سبق القول هى التى يمكن أن تقدم تفسيراً عن هذه العمارة المتعددة الأغراض فى قرطبة، ومن جانب آخر يلاحظ أن العمارة الأسبانية الإسلامية اللاحقة عادة ما تتركنا فى حالة حيرة إزاء سمة نوعية فيها ألا وهى أنه مع تطورها المتنامى فى أقاليم مختلفة تعود وتطل منها من جديد تلك الأنماط والأشكال القديمة العربية؛ وقد أطلق الكثير من الباحثين على الفن فى مدينة الزهراء صفة "النهضة" أو العودة إلى العصر القديم أو البيزنطى؛ وبمبعد عن الموروث القديم الذى يستكن فى المراحل المختلفة لتطور الفن الأموى القرطبى وخاصة فيما يتعلق بالجانب الزخرفى، فلا أحد يشك فى أن العرب فى الأندلس قد وجدوا أمامهم كميات ضخمة من الآثار القديمة التى أصبحت طللاً، وأخذوا منها كتلها الحجرية الثمينة ليعيدوا استخدامها فى إنشاء مبانٍ جديدة؛ وكانت تلك عادة متبعة فى أى حضارة فى

مـرحلة التكوين، وهذا مـا يمكننا أن نطلق عليـه تراكب الثقـافـات من خـلال إعـادة استـخدام المواد. ومعنى هذا أنه إضافة إلى هذه التصرفات التلقائية التى مارسـها العرب فإنهم فى قرطبة كانوا يكتشفون العالم القديم الذى وجدوه أمامهم دون الحاجة إلى إجراء حـفـائر فيـه؛ وتفـخـر كتب الحـوليات العـربيـة التى تتـحـدث عن قـرطبـة بوجود مـبانٍ ضـخـمـة متـمـثلة فى الجسـور وجسـور المياه ذات المخـطـطات الجديدة مقارنة لها بجسـور الميـاه الرومـانية أو الموروثـة عن العالم القـديم. غير أن مصـطلـح "عودة regresion"، الذى تأكدنا من فـاعليتـه تمامًا فى العمـارة الأسبانية الإسلامية ابتداء من القرن الثانى عشر، له معنى آخر وقراءة أخرى فى قرطبة الأموية، فالأمر فى هذه الحالة ليس عودة كاملة أو استعادة كاملة لكل ما سبق، بل إن الفن القرطبى قـد ولد فى حـضن وهـيـمنة الفن القـديم، ومـعنى هـذا أن الدرس الذى جـاء من رومـا وبيزنطة والقوط قد تم استيعابه وظهور آثاره فى القصور وفى المساجد القرطبية. ومن جانبنا نرى أن هذه الملاحم المعمارية آتت ثمارها بعد تجاوز مرحلة إمارة عبد الرحمن الداخل، أى فى قرطبة عربية مثقفة ومتحضرة، وهـى التى تبدأ مع عبد الرحمن الثانى وابنه محمد الأول ثم يستمر هذا الخط المتنامى والمتصاعد فى عصر الخلافة ومع هذا فـالخلفيـة الدائمـة هى بيزنطة وبغداد وأفريقية خـلال عصـر الأغالبة والفاطميين، وهنا علينا أن نعترف فى قرطبة - كما هو الحال بالنسبة للقيروان - بين ما يمكن أن نطلق عليها المبانٍ المتـحفية المتمثلة فى المساجد التى تضم العديد من القطع الموروثة من العالم القديم - مثلما هو الحال فى المسجد الجامع فى قرطبة القرن الثامن والتاسع - والمسجد الذى نراه فى عصر الخلافة الذى يتسم بالتكامل الأسلوبى ضمن المنظومة الخاصة بالأساليب المعمارية المتوسطية مع الاحتفاظ بسماته الخاصة، ومدينة الزهراء التى تعتبـر أكبر تجسيد لهذا التوجه. إن الميلاد شبـه الأسطورى لهذه المدينة لغيبة نماذج سـابقـة وواضـحـة، والسرعـة المـذهـلة فـى التنفـيذ والتـطـور فى فـتـرة لا تـزيد على نصف قرن والتى كانت تنتـابها الحساسية الشـديدة إزاء "الخوف من التكرار"

فى الجوانب الزخرفية وأن يكون كل شيء نتاج عمل وقع أثناء فترة حكم خليفة واحد وعلى يد مهندسين محليين، كل هذا يجب ألا أن يقودنا استنتاج زائف يتمثل فى أننا أمام عمارة محلية منكفئة على نفسها (ربما كانت هذه الصفات لصيقة بعمارة القرن التاسع) والسبب فى هذا هو أن الدراسة المتأنية لكل عناصرها تحدثنا عن عالمية واضحة تلقت تأثيرات متعددة من الخارج جاءت معها برؤى وقراءات معمارية مثيرة لإعجاب تلك الشخصيات الفريدة التى زارت كلاً من قرطبة ومدينة الزهراء. ومن هؤلاء نجد المعتمد بن عباد (الطليطلى المؤمن الذى زار مدينة الزهراء) يشير إلى أن قصر المبارك الذى أنشأه فى أشبيلية يجسد قصور تلك المدينة على ما كان بها؛ ومن البدهى أن يكون لقصور مدينة الزهراء تأثير واضح على ملوك الطوائف ابتداء من العقد الثلاثى الحدوى وزخارفه وكذلك العديد من تيجان الأعمدة والأحواض والعضادات الرخامية خلال القرن الحادى عشر فى كل من أشبيلية وطليطلة.

٥- المخطط البازليكى للمجالس:

سبق القول أن الحكم الثانى لو كان هو مؤسس المدينة الملكية لكانت المجالس ذات المخطط البازليكى قد ضمت القبة فى نهاية الرواق حيث يجلس الخليفة تحتها أثناء المناسبات والاستقبالات الرسمية؛ ونحن نرى القبة مكررة أربع مرات فى التوسعة التى أضافها الحكم الثانى لمسجد قرطبة فأمام المحراب هناك ثلاث قباب؛ ومن جانبنا نرى أن هذه القباب العظيمة قد تم إنشاؤها لإبراز العظمة فى الدنيا أكثر من التفكير فى الآخرة، وفى هذه الأنماط المعمارية القرطبية، نجد تشابكًا أو تداخلاً بين ما هو دينى وما هو دنيوى، فى تدرج مصحوب بآيات قرآنية مكتوبة بالخط الكوفى على الحوائط وكأنها عبارة عن أيقونات مجردة مثل الله والحكم الثانى، وقد تداخلت العبارتان. وانطلاقًا من هنا أصبحت مدينة الزهراء الصدى الذى تتحلى فيه النقوش الكتابية التى ستغرق فيما بعد كافة جدران حوائط القصور الأسبانية

الإسلامية؛ أما القبة التى أطلق عليها الشعراء فى غرناطة القرن الرابع عشر، القبة الملكية، فلم تكن إلا شعاراً ملموساً للإسلام واستكنت فى المساجد، وهى ابتكار أموى عباسى مشرقى جاء إلى قرطبة خلال النصف الثانى من ق ١٠، وسوف نتحدث عنها بما تدل عليه وعن أهميتها.

لا يوجد فى مسجد مدينة الزهراء قبة أمام المحراب مثل التى نراها قبل ذلك بقرن من الزمان فى المسجد الجامع بالقيروان، ولا توجد أيضًا فى الصالون الكبير الذى يرجع بناؤه لعام ٩٥٧م، وبذلك نستخلص أن المنشآت الملكية التى أقامها عبد الرحمن الثالث خلال تلك الفترة لم تعرف القبة اللهم إلا إذا كشفت لنا عنها حفائر فى المستقبل فى القطاع الشمالى الشرقى؛ ومع هذا نجد أن مؤرخى مدينة الزهراء يتحدثون عن قبة سقفها مغطى بطبقة من الذهب والفضة، وهذا يعد من المستحيل أن نحدده فى أيامنا هذه. وأيًا كان الموقف فإن المجلسين ذوى الشكل البازليكى اللذين قمنا بتحليلهما، وأشار إليهما كتاب الحوليات العربية على أنهما صالات الاستقبال الرسمية، مقارنة لهما بالصالات الأموية والعباسية، التى كانت تضم تلك القباب، كانت تعقد بها مناسبات تتسم بأنها قديمة وتتم فى ثلاثة أو خمسة أروقة بازليكية مسبوقة برواق أو بهو مقسم إلى أجزاء ثلاثة على شاكلة النمط البازليكى البيزنطى، ولما لم تكن هناك قبة ملكية فإن الأروقة البازليكية لم تتطلب الكثير من الإبداع المعمارى؛ وقد أشار سيرل مانجو إلى أن البازليكا البيزنطية كانت نمطًا معماريًا سهل البناء حيث يمكن التوصل إلى بناء فراغات بالحد الأدنى من الجهود، فلم تكن هناك مشاكل معمارية كبيرة اللهم إلا ذلك البعد المتعلق بعرض الرواق - وخاصة المركزى - والذى يحدده طول الكتل الخشبية فى السقف. وكان يتم التكليف بجلب المواد الخام حسب المقاس المطلوب، وكان يمكن لأى عريف متوسط القامة مهنيًا أن يتولى إدارة أعمال البناء، ولهذا فقد كان بناء النمط البازليكى كثيراً؛ إلا أن التأثير الجمالى له يكمن أساسًا فى الجوانب الزخرفية من رخام وتيجان أعمدة وكسوة الحوائط بالرخام والجص، وقواعد الأعمدة والجص والفسيفساء.

ويمكن أن نطلق الفكرة نفسها على المجالس في مدينة الزهراء، ومعنى هذا أن هذه الصالونات هي على شاكلة النمط البازليكي الذي نشأ خلال القرن الرابع الميلادي وما تلاه: هناك ثلاثة أروقة وبهو ينقسم إلى ثلاثة أجزاء، وأحيانًا ما نجد المساحات المربعة الكائنة في الأطراف وأصبحت كأنها أبراج بارزة (لوحة مجمعة ٥، ٣). ولا يمكن القول ببداهة وجود وظيفة معينة للشكل البازليكي خلال العصر الروماني وهي "الصالة الملكية" على أنها صالة احتفالات عامة وخاصة في آن معًا، وهذا ما يطلق عليه في المسميات العربية الملكية "ديوان - إيوان" و "ديوان خاص"؛ وفيما يتعلق بالوظيفة فإننا نجد أن البازليكا البيزنطية تقوم بوظائف مختلفة على أساس الطبقة الاجتماعية والجنس وعلى أساس المكان وسعته من حيث عدد أروقته؛ وقد جاء في بعض النصوص أن المؤمنين يلزمون الرواق الرئيسي، أما الأروقة الجانبية فهي لطالبي العماد **Catecumenos** مع الفصل بين الرجال والنساء لكن دون وجود قاعدة ثابتة، أما مجالس الزهراء فكانت الوظيفة تتم طبقًا لدرجات الحضور، وقد ورد في "الحوليات الملكية لخليفة قرطبة الحكم الثاني" لابن أحمد الراز، (١٩٧١-١٩٧٥) وصف لاستقبال السفراء المسيحيين والبيزنطيين، فقد كان الخليفة يجلس في محراب الصالون الشرقي لاستقبالهم في حفل استقبال كامل المراسم، وكان عدد هؤلاء السفراء أحد عشر، وقد التقى في البداية بالوزراء الذين اصطفوا كل حسب درجته على اليمين واليسار؛ وعند الوصول إلى مدخل صالون العرش يركعون ويقتربون من الخليفة ويقبلون يده ثم يتراجعون إلى الوراء. وفي مراسم استقبال أخرى نجد الخليفة يجلس على عرش الصالون الشرقي بقصر الزهراء ثم يتم إدخال الحضور إلى غرفة الخليفة. وأثناء الاحتفال بعيد الفطر (٩٧١م) نجد الخليفة يجلس بعد أداء صلاة العيد لاستقبال المهنئين من علية القوم وكان ذلك يحدث في الصالون الشرقي لقصر قرطبة، وقد حضر الكثيرون من مختلف الفئات الاجتماعية حيث الأشقاء والوزراء في جانب والموظفون في الوسط. وفيما يتعلق بالمصطلحات المعمارية

التى أوردتها الحوليات يمكننا القول بأنها: المحراب والبهو والبرطل والبلاد والدار. وبناء على العقود المطموسة نجد أن خلفية الأروقة الثلاثة للصالون الكبير على النحو التالى: فالأول وكأنه دعامة للعرش والبهو خاص بالرواق المركزى، الذى يبدأ من البرطل، أو الدهليز الثلاثى الأجزاء؛ وإذا ما تأملنا المصطلحين الأخيرين "البهو والبرطل" لوجدنا ورودهما فى النصوص العربية المتعلقة بوصف المساجد والقصور ولوجدنا أنهما يتسمان بالغموض، فمصطلح البلاد يمكن أن يطلق على الصالة البازليكية بالكامل أو على القصر، ولفظة البهو تطلق على نقطة معينة فى البلاط تتعلق بشكل أساسى بالرواق المركزى. ومن أمثلة ذلك يطالعنا البكرى فى وصفه للمسجد الجامع فى القيروان بالقول بأن مدخل الرواق المركزى الأكبر هو "باب القبة بهو". ومن جانبه يشير الغدرى - Udri خلال القرن الحادى عشر – إلى لفظة بهو وأطلقها على الصالة التى كانت للمعتصم أحد ملوك الطوائف فى ألمرية، ومن كل ما سبق نستخلص أن توطين الصالونات ذات الشكل البازليكى السهلة الإقامة، ما هو إلا بدافع سرعة إنجاز العمل التى فرضت على أعمال إنشاء المدينة الملكية ومن هنا يمكن تبرير الفقر النسبى الذى عليه عندما نقارن تاريخ إقامتها بعهد عبد الرحمن الداخل، ولهذا كان إلحاحنا كثيراً على أنه لو أقيمت خلال عصر الحكم الثانى، لكانت قد اتخذت القبة الملكية كجزء من الصالة، وهى النمط الذى رأيناه فى التوسعة التى تمت خلال عهده فى المسجد الجامع بقرطبة. لقد أعمل الإيقاع السريع تأثيره فى كل أنحاء مدينة الزهراء، وهنا نجد أن بعض الحوليات التى تشير إلى أن المسجد تم بناؤه فى ثمانية وأربعين يوماً، الأمر الذى يذكر بتلك الأيام الخوالى فى عصر الإمارة، حيث تم بناء مسجد قرطبة فى عام واحد، فى عهد عبد الرحمن الداخل، غير أن هذا الإيقاع المتسارع يستعيد تطوره الطبيعى فى عهد الحكم الثانى، أثناء التوسعة فى مسجد قرطبة، وذلك لإقامة القبة فى أربعة مواضع من الجامع؛ ويرى بعض النقاد فى زماننا هذا أن النمط البازليكى قد ابتعد كثيراً عن زمان مدينة الزهراء، وبالتالى اتجه هؤلاء

النقاد لتفسير وجود الأروقة على أساس نموذج المسجد الأموى القرطبى، وهنا نتساءل: أى منطقية تكمن وراء هذا التوازى؟ وإلى أى درجة نلاحظ هنا تأثير نظرية سوفاجيه التى تقول بأن القصور والمساجد لها مخطط واحد ووظيفة واحدة؟. إننا إذا ما نظرنا إلى المخطط ذى الفراغات أو البلاطات التسعة أو على شكل علامة + فى مسجد الباب المردوم ألم يتم القول مراراً وتكراراً بأن المخطط ذو أصول بيزنطية؟ وإذا ما اعترفنا بأن العقد الثلاثى فى المجالس ودور الإقامة فى الزهراء يرجع إلى أصول رومانية أو بيزنطية وكذلك الشىء نفسه بالنسبة لرواق الشرف ذى الأربعة عشر عقداً (لوحة مجمعة ٦)، فلماذا إذن يقال بأن مدينة عبد الرحمن الثالث بعيدة فى تصميمها عن النمط البازليكى الكلاسيكى؟ وإذا ما تأملنا العناصر الزخرفية والوحدات الزخرفية الموجودة على الحوائط وكذا تيجان الأعمدة وقواعدها وأبدانها والسقف الأملس أو المسنن، أليس ذلك فناً رغم أنه حاد عن الطريق الذى كان عليه فى الأزمنة الماضية؟ وعن العقود الثلاثة المتماثلة، أليست الثلاثى **Tribelon** البيزنطى؟.

٦- القصر الغربى أو مجلس الإمارة (لوحة مجمعة ٣، ١- C و ١٤) :

لم تضف الحفائر التى جرت بعد تلك التى قام بها بيلاثكيث بوسكو الجديد على هذا المقر، الذى تحدثت عنه الحوليات العربية، وسمته مجلس الإمارة، أو مجلس الأمير هشام والذى أطلق عليه بعض النقاد "دار الملك"، وقد أسفرت الحفائر التى قام بها بيلاثكيث بوسكو فى قصر أو منية على مقربة من مدينة الزهراء (وأطلق على هذه المنطقة فى البداية الأميرية؛ لأن أوكانيا خيمنث أطلق عليها المنية الرومانية التى أنشئت عام ٩٦٥م ثم أهديت للحكم الثانى) عن وجود مخطط يكاد يكون مماثلاً لمخطط المجلس الغربى فى الزهراء (لوحة مجمعة ١٥)، وقد درس جومث مورينو كلا المخططين وربط بينهما، حيث يتكونان كل من تسعة فراغات مربعة ومستطيلة داخل مستطيل غير منتظم **apaisado**، غير أن المخطط الخاص بالزهراء تنقسم فيه

الفراغات الكائنة فى الجهة الشمالية إلى ستة فرعية الوسطى منها مستطيلة ولها غرف ذات عقد فى المدخل، وبذلك نرى، ولأول مرة، هذا النظام من المخططات فى القصور الأسبانية الإسلامية. وفى المنطقة الوسطى لكل واحد من هذين القصرين طابعان، أحدهما أسرى والآخر رسمى، حيث تضاف إليها غرف أخرى توجد على الأضلاع الصغرى؛ والاحتمال كبير فى أن هذه الوحدات المركزية كان لها رواق وحديقة أو صحن فى المقدمة؛ وأيًا كان الموقف فإننا إذا ما اتجهنا إلى قصر الجعفرية فى سرقسطة، الذى لا نجد فيه أثرًا للأروقة البازليكية، لوجدنا إلحاحًا واضحًا على اتخاذ ذلك النوع من المخططات، وهنا يجدر بنا أن نستحضر فى هذا المقام القصر الريفى المحصن والمقام خارج أسوار طليطلة والذى أطلق عليه حصن جاليانا (ق ١٣-١٤) حيث يلاحظ أن مخططه المستطيل غير المنتظم يضم خمس عشرة غرفة مربعة ومستطيلة بالتبادل ومنفصلة عن بعضها بواسطة عقود؛ إذن نجد أن كل هذه الأمثلة تعطينا الانطباع بوجود قصر مستقل لإقامة دائمة، وقد تم التوصل إليه من خلال فراغ مربع من خمس عشرة وحدة مربعة يمكن أن يكون مهيأ للسكنى فيه تسع وحدات وإحدى عشرة وأربع عشرة وحدة؛ أما النمط الثانى فإننا نراه أيضًا فى النموذج الملكى بصالون السفراء بقصر بدرو الأول (المدجن) فى ألكاثار دى أشبيلية.

وقد شيد مجلس الأمير الذى يقوم بوظيفة منزلية ورسمية فى آن معًا إلى جوار السور الشمالى السميك للمدينة ولا يفصله عنه ممر ضيق به دعامات ودخلات متدرجة **Mocheta** ربما كانت لها وظيفة حمل عقد حدوى فى زمن آخر أو حمل عتب بوابات عليها حراسة مشددة، ونجد فى نهاية هذا الممر العقد الحدوى الوحيد الكامل الذى وصل إلينا من المدينة - ٢,٣٤م ارتفاعًا - ويلاحظ أن سنجاته كاملة ومن ذلك الصنف الذى يرجع لعهد الحكم الثانى، هى ثمانى عشرة سنجة حيث المركزية فيها (المفتاح) مدهونة (لوحة مجمعة ١٤، ١-١). وكان فيلكس إيرنانديث يظن أن هذا الممر لم يكن مزخرفًا. يمكن أن نعثر على مثل هذا النظام المعقد فى الحراسة والمكون من

بوابات تبادلية فى الساباط أو الممر الكائن بين القصر والمسجد الجامع الذى تمت توسعته فى عهد ذلك الخليفة. أظهرت الحفائر التى قام بها بيلاثكيث بوسكو وجود كلا العقدين الزخرفيين الحدويين الصغيرين والشديدى الانغلاق (لوحة سجمعة ١٤، ٢، ٢-١، ٣) وقد قام كامبس كاثورلا برسمها بدرجة ٢/٣، وسنجات العقدين كاملتان مع تبادل بين السنجات الملساء والمزخرفة، كما نجد كلاً من البنيقات ومنابت العقود **impostas** مزخرفة أيضًا يعانقهما منحنى بطن العقد. وإذا ما انطلقنا من الوحدات الزخرفية على الحجر الرملى وعلى غيره من العناصر والموضوعة الآن فى متحف المدينة، لوجدنا أنها كلها كانت مترعة بالزخارف النباتية التى تشكل الأسلوب المتأخر لمدينة الزهراء والشديد الارتباط بزخرفة المنطقة التى تم توسيعها فى المسجد الجامع على عهد الحكم الثانى، وقد ظهر اسم هذا الخليفة على بعض تيجان الأعمدة التى تم اكتشافها فى القصر الذى يعتبر هو والصالون الكبير أول النماذج المعمارية الأسبانية الإسلامية التى جرت زخرفتها بالكامل. ولم يظهر فى المكان من هذه الزخرفة إلا بعض الكتل الحجرية الرملية الخاصة بعضادات بعض البوابات، وقد وضعت على وزرات صغيرة، مدهونة باللون الأحمر القانى، (لوحة مجمعة ١٤، ٤). وتتكون العناصر الزخرفية فيها من مربعات مرتبطة ببعضها من الأطراف وترتبط أيضًا بعضادات توسعة المسجد الجامع فى قرطبة فى عهد الحكم الثانى، مع وجود سوابق لهذا رصدها تورس بالباس فى الأطلال القوطية فى ألخيثارس **Algizares** بمرسية، إضافة إلى قطع من الجص تنسب لمنازل رومانية فى قصبة ماردة (لوحة مجمعة ١٤، ٥). وإذا ما نظرنا مرة ثانية للقصر الذى نحن بصدد دراسته لوجدنا أيضًا حليات معمارية متموجة **Cimacios** من الرخام وأعمدة صغيرة تم العثور عليها وسط الأنقاض التى ألقى بها فى شرفة الصالون الكبير، وهى كلها مواد سوف نتحدث عنها فيما بعد.

إن الزخرفة الثرية للحوائط تكتمل بأرضيات من الفخار المحروق المكفت بقطع حجرية صغيرة بيضاء اللون ومكونة أشكالاً كأنها الفسيفساء فى عدة أشكال هندسية

(لوحة مجمعة ١٤، A و .B) هناك أيضًا مداميك من البلاط من لونين وموضوعة بشكل مائل (B، ١٠١، ١٠٤، ١٠٥)، وهذا أمر شديد الشيوع فى الأرضيات السابقة على العصر الإسلامى فى كل من المشرق والجزائر وماردة وبولوبوليس Volubilis، ١٠٧،١٦٠

٧- الدار. المنازل الرئيسية:

تحدثنا الحوليات عن خمسة وعشرين ومائة دار، وأحيانا أخرى يصل الرقم إلى أربعمائة وربما كانت موزعة فى محيط القصر والأرباض المحيطة، كما ورد ذكر خبر قيام الفنى فائق بتغيير مقر الإقامة، أى الانتقال من منزل فى الجناح الشرقى إلى منزل فى الجناح الغربى، وكانت المنازل التابعة لعلية القوم تتركز فى الشرفات العليا الواقعة على يسار الصالون الكبير (لوحة مجمعة ٤-٢، ٨، ١٠) فى قطاع أرستقراطى منفصل بوضوح عن المجالس من خلال حاجز أو ممرات وقد بلغ مستوى بعض هذه المنازل درجة المنافسة - من حيث الثراء - لمقر إقامة الخليفة الواقع على يمين الصالون الكبير (لوحة مجمعة ٤-٢، ١٣) وكان يتم الدخول إلى هذا الأخير من الممشى الخاص بالحديقة الكبرى وقد ظهرت فيها قواعد أعمدة ترجع إلى عبد الرحمن الثالث (حيث تحمل اسمه)، إضافة إلى العثور على قطع من الرخام الجميلة التى تحمل نقوشًا كتابية وهى خاصة بقطاع الحمامات المجاورة، غير أن هذه الأخيرة تحمل اسم الحكم الثانى. كما اتضحت حقيقة ثلاثة عقود تحمل نقوشًا عبارة عن تاريخ ٩٦١-٩٦٢م واسم جعفر السلافى فى المسكن الرئيسى فى القطاع الارستقراطى، وقام أوكانيا خيمنث بقراءة هذا النص (لوحة مجمعة ١٦، ١- .D).

- المسكن الملحق بالصالون الكبير:

كان هذا المبنى مكونًا من طابقين (لوحة مجمعة ١٦، ٨، ٨-١) وله سلم يقع بجوار الحمامات التى تم إضافتها فى القطاع الشرقى (٨-١، X)، وهى حمامات

مزودة بغرفة خلع الملابس وغرفة Caldarium بالإضافة إلى ملحق لفرن التسخين حيث كان يتم تخزين الأخشاب (٨، مخطط قام بإعداده باييخو تريانو). وقد ظهرت فى هذا المكان بعض الكوات (Luceras الفتحات) من الرخام على شكل قاعدة هرم ومحفور عليها أشكال ثلاثية الفصوص. وقد تمكن فيلكس إيرنانديث من تحديد الصالة الكبرى الكائنة قبل غرفة tepidarium وغرفة التسخين Calderium، وكأنها غرفة التبريد، ومع هذا يبدو أنها تقوم كملحق فاصل بين المبنى، أى المسكن، وبين الحمامات، حيث يلاحظ أن صالاتها ذات مخطط مقسم إلى ثلاثة أجزاء، شأن الحمامات الأسبانية الإسلامية التى شيدت لاحقًا. تبلغ مساحة المسكن ٧٠٠م٢ وله غرف ذات مخطط مربع متصلة بكلا الصحنين أبرزهما الأقرب إلى الحمامات (لوحة مجمعة ١٦، ٨-١، A)، وهو مبلط بالكامل بالرخام (مقاس ٩٧, ٠×٦٣, ٠م) ويلاحظ أن النقطة المركزية فيه منخفضة عن الأطراف بحوالى ١٥ أو ٢٠ سم ولها حوض فى الوسط. ولهذا الصحن الواقع إلى جوار السور الشمالى كوة بها عقد حدوى عند المدخل تبلغ فتحته مترين وارتفاعه ٨٠, ٣م وممر عقد مشرشر له خمس سنجات ملساء سواء فى المفتاح أو منابت العقود impostas غير أن الأعمدة زالت من الوجود (لوحة مجمعة ١٧، ١) وتكاد هذه الكوة تكون الوحيدة التى على شكل محراب وهى الوحيدة التى عثرنا عليها فى مدينة الزهراء وفى القصور الإسبانية الإسلامية. أما فى العمق فإننا نجد نافذة كمزغل درجة ميله نحو الغرفة الخلفية التى تؤدى وظيفة المرحاض، أما الحوض الرخامى فى الصحن (لوحة مجمعة ١٧، ٣) الذى يبدو من الخارج متعدد الأضلاع ومخصص من الداخل، (مقاس ٩٦, ٠م × ٦٠, ٠م) ارتفاعًا وهناك طبقات من الجص الملساء فى تناوب مع أشكال نباتية ذات سبعة أطراف وتحتها طنف ضيق تزينه لفائف roleos وسعفات ذات تقنية قديمة.

أما الصحن الثانى، الذى يتسم بالبساطة فهو متصل بغرفتين مربعتى المساحة، وبغرفة ثالثة مستطيلة الشكل فى الجانب الشمالى تؤدى وظيفة المخدع ولها جرف

للمرحاض. تتصل الصحون والغرف المربعة الشكل بدهليز مستطيل ممتد من الشرق إلى الغرب له سبعة أبواب للمراقبة بالإضافة إلى خمسة أخرى تفتح على المشى الخاص بالحديقة الكبرى، وفى أقصى الطرف الغربى يتصل بالبرج الصغير الخاص برواق "الصالون الكبير". هناك وزرات صغيرة مدهونة باللون البنى **almagra** فى كافة الوحدات الملحقة، ويلاحظ أن بعض الأبواب الرئيسية فى صحن كوة المحراب كانت لها عقود حدوية تتكئ على أعمدة لم يصلنا منها إلا بعض قواعدها المزخرفة بالرخام، والتى تعود إلى زمن عبد الرحمن الثالث. ولقد تم العثور فى هذا المسكن على قطعة مهمة من الرخام (لوحة مجمعة ١٧، ٢) رفيعة القيمة فنيًا، وقد نشرها رفائيل كاسيتخون فى مجلة المُلك مصحوبة بالعامودين الصغيرين وعتب أملس جاء مرسومًا فوقه عقد حدودى له طنف وشكل زخرفى على شكل محارة مقعرة مضلعة **Venera** فى الداخل كما أنها متكررة فى الرباط **charnela.** ويشبه الرخام نوعًا من ذلك الذى عثر عليه فى إحدى الكوات القوطية التى عثر عليها فى قصبة ماردة (لوحة مجمعة ١٧،B)، وهى قطع ترتبط بدورها بالكوات الزخرفية داخل المحراب الخاص بالمسجد الجامع بالقيروان (ق ٩) (لوحة مجمعة ١٧ ، A،)، وقد درس جومث مورينو هذه الأخيرة على أنها أيقونات ذات تأثير قرطبى، وإذا لم تنسب الكوة ذات المحارة **Venera** للحمامات، فالاحتمال قائم فى أنها كانت أعلى إحدى غرف المسكن، وربما كانت فى العضادات الداخلية للعقد، ولكن دون أن نستبعد وظيفتها كمحراب ثابت أو متحرك لمصلى خاص، نظرًا للطبيعة الدينية التى أضفاها على الرخام ذلك العقد الحدوى المصحوب بالأعمدة إضافة إلى المحارة **venera**، وهى أيقونة من أصل بيزنطى لكنها استقرت سواء فى المشرق الإسلامى أو المغرب على شكل المحراب فى المساجد بالإضافة إلى تكرارها كأيقونة زخرفية خلال عصر الأمويين فى المشرق وخلال العصر القوطى. ويوضح الشكل ١٨ بعض الأمثلة للأيقونة التى نقوم بدراستها: ١- من واجهة قصر الحير

الغربى، ٢- لوحة زخرفية من المسجد الأقصى، ٣، ٤ كوّات زخرفية قوطية طليطلية، ومن ماردة، ٦ كعكة حجرية انتشلها فيكلس إيرنانديث من تحت أرضية المسجد الجامع بقرطبة والمفترض أنها عبارة عن المحراب الذى كان للمسجد خلال عصر الإمارة (ق ٨)، ٥- ما يمكن أن يطلق عليه مرقد القطعة السابقة فى نافذة تقع فى واجهة سان استبان والتى قام محمد الأول بترميمها (ق٩)، ٩- قطعة رخام من كاتدرائية طرّكونة، ويقول عنها تورس بالباس أنها تنسب للمسجد، أما جومث مورينو فيرى أنها قادمة من الأندلس لكن ليس من المستبعد أن تكون عبارة عن محراب ثابت لمسجد أو مصلى خاص وبالنسبة للعقد الحدوى المصحوب بعتب فى منبته فإن تلك هى نمطية مميزة للبوابات الخاصة بالجامع على عصر الإمارة فى قرطبة، كما نراها أيضًا فى نوافذ خارجية للقباب الموجودة أمام المحراب (لوحة مجمعة ١٨، ٧). وحول الرخام العقد والعتب فى هذا المسكن الملكى بالزهراء يجب أن نضع فى الحسبان أن تلك الكوّات منتشرة فى المقر الملكى للمدينة (لوحة مجمعة ١٨، ٨) وفى المسجد، وهذا ما شهدناه أيضًا فى الصالون الكبير حيث نجدها مصحوبة بعقد حدودى. وفيما يتعلق بنظرية الأيقونة، الكوة ذات الأصول الهلنستية أو البيزنطية أو القوطية كسابقة للمحاريب، يمكننا تفسيرها اعتماداً على بعض الأمثلة فى الشكل ١٩: ١ المصنوع من الطين المحروق فى رندة والذى يرفع إلى العصر المسيحى الأول، ٢ قوطى من كنيسة القديس أندرس بطليطلة، ٣ محراب مصلى الرباط فى صوصة (ق ٨-٩) ٤ من رباط المنستير (تونس) (ق ١٠) ٥، ٦، ٧ محراب المسجد القرطبى على عهد الحكم الثانى ويرى ل. جولفن أن ذلك يخص رقم ٧ فقط، ٨ تمثيل لمحارة مقلوبة فى كوة من الفسيفساء البيزنطية، ٩ تقليد للمحراب فى واحدة من واجهة المسجد الجامع فى صفاقس.

المساكن الكائنة فى القطاع الأرستقراطى فى الجهة الغربية شمال الصالون الكبير:

كان يتم الدخول إلى هذا القطاع من خلال ممرات تبدأ من البوابة ذات الانحناء والكائنة فى السور الشمالى وينقسم القطاع إلى جزأين من المبانى ذات المخططات والوظائف المختلفة (لوحة مجمعة ١٦، ١)، ففى الناحية الشمالية نجد منطقة تسيطر عليها أربعة صحون مربعة (A، A-1، A-2، B)، وكانت مخصصة للوظائف العامة أو الإدارية وفى الجهة الجنوبية هناك المبانٍ الأرستقراطية (C،D)؛ وقد أجريت الحفائر فى القطاع الأول عام ١٩٤٥-١٩٥٠ فى وقت متزامن مع الحفائر التى جرت فى المنزل الذى يطلق عليه اليوم مبنى الخدمة التابعة للمبنى الأرستقراطىD (لوحة مجمعة ١٦، ٥)، وهذا المبنى الذى أطلق عليه دار جعفر طبقًا للنقوش الكتابية الموجودة على العقد الحدوى الثلاثى الموجود فى الصحن الرئيسى، بدأت به الحفائر تحت إشراف فيلكس إيرنانديث خلال الفترة بين الستينيات والسبعينيات وهناك مساحة ممتدة أو دهليز له ملحقات كأنها إصطبلات بين تلك الصحون والمنازل (لوحة مجمعة ١٦، ١، E ورسم ٣) وكان لهذا المكان طابق علوى استنادًا إلى أطلال سلالم.

وتتسم دار جعفر التى يمكن أن تكون "دار الوزارة" التى أشارت إليها الحوليات والتى جرت الحفائر فيها ثانية وكذا دراستها على يد باينجو تريانو بأنها تحتوى على صحن رئيسى مربع له أرصفة مرتفعة بعض الشىء ورواق أو مجلس ذو عقود حدوية ثلاثة مماثلة فى الجهة الشرقية حيث يتم الدخول من خلالها إلى ثلاث غرف واسعة وممتدة متعامدة وهذا موضع فيه تنميط لمخطط " الصالون الكبير" لكنه يستلهم أيضًا غرفات فى المنزل الرومانى التقليدى وقد حدثنا باينجو تريانو عن صحنين آخرين داخليين صغيرين لهما غرف مستطيلة الشكل تحيط بهما. وقد أضيفت حمامات خاصة لها ثلاثة ملاحق على الضلع الغربى للمسكن (لوحة مجمعة ١٦، ١ X و X) وهى حمامات مرتبطة بمنزل الأمير أو بالبرْكة على ما يبدو (١ و C ورسم ٦). واثنتان

من هذه الملاحق مقسمة إلى أجزاء ثلاثة هى غرفة التدفئة وغرفة التسخين بالإضافة إلى صالة كانت بمثابة صالة خدمات مستقلة على ما يبدو. وبالنسبة للمخطط المثمّن الكائن فى الجهة الشمالية والذى كان بمثابة غرفة التسخين (وهذا أمر غير معهود فى الحمامات الأسبانية الإسلامية) فلا نراه إلا فى محراب المسجد الجامع فى قرطبة وفى المنارة (فى الجزء الداخلى) الخاصة بمسجد الزهراء. وكانت الملاحق الرئيسية لمنزل جعفر مبلطة بالرخام (الصحن) وهناك أرضيات أخرى من الجص المدهون باللون البنى **Almagra** وبذلك تتناغم مع الوزرات القصيرة من اللون ذاته والتى يبلغ ارتفاعها من ٥٠ إلى ٦٠ سم، وهذا ارتفاع معهود فى المدينة بأكملها. وإلى شمال هذا المسكن هناك مبنى آخر ملحق به للخدمة (٥) به ستة غرف مستطيلة تحيط بصحن مستطيل يحده من الشمال رواق صغير مفتوح وله عقدان يستلهمان أروقة منازل قديمة فى الفسطاط (القاهرة) وكان يتم الدخول إلى هذا المنزل من خلال ممر مكون من ثلاثة أجزاء عبارة عن انحناء قبل الدخول إلى الصحن ذى الأرضية التى يلاحظ أن مركزها تحت مستوى السطح. وقد تمخض عن الحفائر التى أجريت خلال الأعوام الأخيرة ظهور منزل آخر له صحن (لوحة مجمعة ٥-١).

وإذا ما تناولنا المنزل المسمى بمنزل الأمير (١، ٢ ورسم ٦) لوجدنا أن مخططه له خصوصية تتسم بالأهمية حيث توجد به مساحة مستطيلة بعض الشىء من حديقة لها حوضان وممرات وبركة بارزة مربعة الشكل وسلم للنزول إلى قاع مبنى البركة، وفى الأضلاع الصغرى للصحن هناك صالات غير منتظمة الاستطالة **apaisadas** فى مواجهة العقد الحدوى الثلاثى فى المداخل الذى يعلن عن كافة تفاصيل مخطط الصحون ذات الحدائق فى القصور الأسبانية الإسلامية خلال ق ١١، ١٢، ١٣ والتى تضاف إليها أروقة لا نراها فى النموذج الخاص بمدينة الزهراء. وكان يتم النزول إلى الحديقة من خلال السلمين التوءمين اللذين يتكئان على الضلع الكبير الكائن فى الجهة الشمالية، وهى سلالم شبيهة ببعض سلالم الأجباب الأسبانية الإسلامية.

وفيما يتعلق بالصحون الأربعة المربعة والكائنة فى الجهة الشمالية للمساكن التى نقوم بدراستها، نجد أن ثلاثة منها ليس لها أروقة (A، A-1، A-2) ولها غرف مربعة ومستطيلة تعطى الانطباع بأنها مساكن لأسر متعددة، أو أنها مساكن ذات وظائف مختلفة، وربما كانت منطقة محلات. أما الصحن B فهو مختلف حيث إن رفعة درجته تتضح من خلال الأروقة الأربعة التى يوجد بها عشرون دعامة مشيدة من الكتل الحجرية بما فى ذلك المنحنيات الكائنة فى الأركان، وتوجد خمسة عقود فى كل رواق أوسطها أكبرها. أما الممرات المحيطة بها ولها مدخل به عقد ثلاثى، فى تناغم مع العقود المركزية للأروقة، فيرى فى أطرافها ما يشبه الإيوانات بالإضافة إلى مرحاض أحد الأركان. وفى الضلع الشمالى الغربى للصحن نجد مكان السلم الذى يتم من خلاله الصعود إلى الطابق الثانى حيث من المحتمل بلوغ الشرفات الأعلى التى كان بها مجلس الأمير هشام. وحول هذا الصحن نجد أن فيلكس إيرنانديث يرى أنه كان بمثابة المبنى الإدارى. ويلاحظ أن مخططه يتسم بتوازن شديد وتدرج فى العقود حيث نجد خمسة فى كل رواق أكبرها أوسطها، وكذلك العقود الثلاثة الخاصة بالمدخل إلى الغرف. هذه العناصر كلها تسم المبنى بسمة مهمة شبيهة بالمجالس الملكية بما فيها مساحاتها. وهناك احتمال كبير فى أن تكون دعامات الأروقة لها عتب بدلاً من العقود. والمبنى المماثل له فى العمارة الأسبانية الإسلامية، بعد قرون، هو مخزن الفحم فى غرناطة أو ما يطلق عليه فى المغرب Magreb الفندق، وتشبهه المدارس أيضاً فى بعض التفاصيل وهذه كلها مبانٍ ذات خدمة عامة. وربما انبثقت تلك المبانٍ، الموجودة فى مدينة الزهراء، المربعة الشكل، والمخصصة للخدمات العامة، من عمارة الإمبراطورية الحديثة، أو من نماذج نجدها فى القصور الأموية فى المشرق، ومن أمثلة ذلك قصر *الحير الشرقى*.

نتناول فى نهاية المطاف موضوع تبليط الصحون فى مدينة الزهراء، فالأرضيات كانت عبارة عن بلاطات مربعة من الطين الأحمر اللون، مقاسات ٤٢ سم و ٤٥ سم

لكل جانب، وهى من الأنماط الملكية حيث نجدها فى المجلس الشرقى وفى مجلس الأمير هشام وكذلك فى المسجد، وكلها كانت مقدمة لأرضيات من كتل حجرية من الحجر الجيرى أو الرخام النيتى، فى نظر رفائيل كاستيخون، تم قطعها من محجر لوس لوبوس Los Lobos فى قرطبة. ومن المعتقد أنه لم يكن من السهل قطع الرخام الأبيض الذى تم تخصيصه لمنزل الخليفة فى الصالون الكبير ومنزل جعفر، ومن الأجزاء المهمة الممشى الذى يقع خلف رواق الشرف يمين المجلس الشرقى (لوحة مجمعة ١٦. ٧) والذى توجد به كتل حجرية تحيط بلوحات من الخرسانة، وهذا تقليد طبق الأصل كما هو موجود فى المدينة على أساس ما تم العثور عليه إلى جوار أضلاع المسجد؛ وفيما يتعلق بهذا المصلى علينا أن نتذكر أن الصحن - هناك جزء تم اكتشافه - كان مبلطًا بلوحات من الرخام "النبيتى"، أما الأروقة فكانت أرضياتها من الطين المحروق Terrizo، وكذا الجزء المسقوف من المصلى، والشىء نفسه نجده فى منطقة المقصورة. ومن المعتاد أن نجد أرضيات من الجص المدقوق Cal، وأجزاء من الآجر والحصى الصغير فى المساكن وصالات الحمامات سيرًا فى هذا على ما كان سائدًا فى العصر المتأخر للإمبراطورية وكانت كافة تلك الأرضيات مصقولة ومدهونة باللون البنى؛ وكان هذا اللون يستخدم فى المنازل والوزرات القصيرة المصحوبة بمساحة ضيقة (شريط) فوقها، وأحيانًا ما تكون هناك زخرفة هندسية أو نباتية التى تنفذ على الحوائط وعقود الطرقات المخصصة لمرور الجند (لوحة مجمعة ١٥ C)؛ كما لانعدم وجود حالات يلاحظ فيها أن الأجزاء الداخلية لبعض الحوائط مشيدة من مداميك حجرية (تقليد) فى صورة دهان على الكتل الحقيقية.

٨- التيجان والأبدان والقواعد والدعامات Pilastra والزخارف المعمارية المتموجة والشرّافات الزخرفية:

التيجان

سوف ندرس بعض التيجان التى نُحتت بالمثقاب، وهى تقنية بيزنطية تعرف

شعبيًا باسم " avisparo عش الزنابير" وخصصت هذه التيجان للمجالس الملكية باستثناء المجلس الشرقى ذى الأروقة الخمسة حيث تم العثور على قطع ملساء مركبة وكورنثية. وهناك حالة خاصة أيضًا هى تلك المتعلقة بتيجان المسجد الملكى، والتى تم إعدادها باستخدام تقنية خاصة هى الشطف، وهى المسماة espiguilla السنبلة الصغيرة". وقد ظهر تاج العامود الأموى القرطبى فى المسجد الجامع بقرطبة لعبد الرحمن الثانى وهو نوع من الترقيع الواضح الأسلوب للتيجان الرومانية والقوطية، وكانت الأولوية للتاج المركب من لفائف Volutas متطورة للغاية مع وحدات ربط بين اللفائف وبين واجهات Pencas السَّبَت؛ ومن الناحية الرسمية نجد هذا الصنف من التيجان فى مسجد الزهراء (٢) وفى الصالون الكبير (٣). ويلاحظ أن كلا التاجين أحدهما رومانى من قرطاج (٤) والأخر من مدينة الزهراء (١٥) عبارة عن كتلة على شكل سلّة أما الطبلية abaco فهى ملساء قبل إدخال العناصر الزخرفية عليها باستخدام المثقاب. وهناك الكثير من تيجان مدينة الزهراء التى تحمل فى منطقة الطبلية abaco خطوطًا غائرة ودوائر باستخدام الفرجار والمثلث (٧، ٨ المسجد، ٩ من الصالون الكبير)، وظلت هذه الفراغات trazas فى التيجان الأسبانية الإسلامية خلال العصور اللاحقة.

بدأت عدوى انتحال التيجان الموروثة من العصر القديم والقوطى بتلك الوحدات التى ترجع إلى مبنى المسجد الجامع فى قرطبة خلال عصر الإمارة سواء كانت ملساء أو مشغولة، ويمكننا أن نشاهد تيجانا مركبة ملساء فى قرطاج (لوحة مجمعة ٢٠، ١) وهى شبيهة بتاج آخر عثر عليه فى القصر المسيحى بقرطبة (١-١) (٢) وتتسم هذه العقود بازدواجية القالب الخاص بالحلية المعمارية نصف الأسطوانة bocel الخاصة بالحلية المعمارية المحدبة .equino وفى قرطاج أيضًا نعثر على تيجان أخرى ملساء وكورنثية توجد فيها زخرفة على شكل ساق نبات تسمى Cauliculas بين اللفائف وتحت مساحات خالية Cartelillas (٣)، وهى تشبه تيجانا أخرى من المصدر نفسه

أعيد استخدامها فى مسجد القيروان (ق ٩) (٤) مصحوبة بتقليد لها يكاد يكون طبق الأصل فى بعض التيجان فى مبنى المسجد الجامع فى قرطبة خلال القرن التاسع (٥) وكذلك فى صحن المصلى نفسه الذى قام المنصور بترميمه (٦). هناك تيجان أعمدة رومانية مزخرفة كورنثية بها زخارف على شكل سيقان النباتات Clauliculas فى قصبة ماردة (٧) وفى قرطبة (٨، ٩). كذلك هناك تيجان فى مرحلة تتوسط التيجان الملساء والمزخرفة وهى تيجان مركبة أمكن العثور عليها فى مسجد مدينة الزهراء (لوحة مجمعة ٢١ من ١ إلى ٧). وتتسم بالإيجاز فى العناصر الزخرفية المسماة بالأشرطة الضيقة espiguillos المشطوفة الواجهة Pencas وفراغات وكذلك الحلية المعمارية المحدبة equino وبعض الزخارف التى يمكن مشاهدتها فى العصر الرومانى المتأخر، وهناك تاج من قرطاج (A) وآخر أسطوانى الشكل من ماردة (B) . ويوجد اليوم بعض تيجان الأعمدة فى متحف الآثار الإقليمى بقرطبة قام تورس بالباس بدراستها قبل إجراء الحفائر فى ذلك المصلى (٨).

هناك بعض التيجان الأخرى التى تأخذ نهجًا جديداً وهى الخاصة بالصالون الكبير (لوحة مجمعة ٢٢-١، ٢، ٣، ٤، ٦، ٧- و ٢٣-١، ٤، ٥) وكلها من الرخام الرفيع الصنعة وهى عبارة عن أشكال مكعبة وعلى شكل سلة أسطوانية؛ أما الواجهات Pencas فعليها أشكال الأكانتوس التقليدية فى أغلبها مع وجود سيقان مزدهرة أو على شكل جبل. ودائمًا ما نجد فيها خط الخرز Contario الكلاسيكى أسفل الحلية المعمارية المحدبة equino حيث نرى هنا تعدد الأشكال الزخرفية النباتية والهندسية مثلما هو الحال فى الواجهات الملساء Cartelillas ؛ وفى بعض الأحيان نجد أن هذه الأخيرة تحمل أحيانًا بعض النقوش الكتابية الكوفية الموجزة مثلما هو الحال فى بعض تيجان المسجد الجامع بقرطبة على زمن المنصور بن أبى عامر؛ وقد قام سوتو لاصالا .Souto L بدراستها، كما أنها تحمل اسم الحجار أو الذى قام بنحتها. تتسم طبليات التيجان بأنها ملساء ولها خط أفقى غائر عندما لا تكون هناك

نقوش كتابية بالخط الكوفى. وتتسم اللفائف **Volutas** من الناحية الزخرفية بأنها وحدات مستقلة سواء فى الوجه أو الخلفية. وعندما نتأمل الصالون الكبير نجد هناك تناوباً بين التيجان المركبة وتلك الكورنثية التى لا تحمل العنصر الزخرفى ساق النبات **Clauliculas.** ١٣١ هناك تاج عامود رائع هاجر من مدينة الزهراء واستقر به المقام فى متحف **Kensington** بلندن، قام رفائيل كاستيخون بدراسته (لوحة مجمعة ٢٢، ٥)، والتاج المذكور له طابع كلاسيكى يمكن أن نقول عنه إنه رومانى لولا وجود النقوش الكتابية الكوفية على الطبلية وهو مماثل لتاج آخر فى أشبيلية (قصر أشبيلية) وقد صنّفه جومث مورينو على أنه يرجع إلى عصر الإمارة. ويرى كل من كاستيخون وكريزر **Cresseir** أن التاج الموجود فى لندن تم إعداده فى قرطبة (ق ١٠). وترتبط تيجان أخرى بتيجان الصالون الكبير، وقد هاجرت هذه التيجان من قرطبة مثل تلك التى أعيد استخدامها فى مسجد القرويين فى فاس (ق ١٠) طبقًا لرأى هـ. تراس (لوحة مجمعة ٢٣، ٦).

أضف إلى ما سبق هناك تيجان منحوتة من الحجر الجيرى بالمثقاب ونعثر عليها فى الشرفات العليا (لوحة مجمعة ٢٤، (**B**)، ومن المصدر نفسه نجد تيجانًا أخرى كورنثية من الرخام (لوحة مجمعة ٢٣، ٢، ٣) حيث توجد نقوش كتابية على طبلية أحدها بتاريخ ٩٦٧-٩٧٦ أى عصر الحكم الثانى (وهذا هو ما يراه أوكانيا خيمنث) فى المجلس الغربى الخاص بالأمير هشام. تتسم دراسة تاج العامود فى عصر الخلافة بالصعوبة والبطء، وهى دراسة نقوم بها منذ عدة سنوات، وخطونا فيها خطوات كبيرة خلال السنوات الأخيرة، وجاء هذا على يد الباحث الفرنسى كريزر، والسبب هو أن كلاً من قرطبة ومدينة الزهراء هاجرت منها العديد من القطع وبدأت هذه الهجرات ابتداء من القرن الحادى عشر، واتجهت صوب مدن عديدة فى شبه جزيرة أيبيريا والمغرب وفاس ومراكش وغرناطة وطليطلة. وتعنى بها أشبيلية بإعادة استخدامها فى كل من القصر والخيرالدا (المئذنة). وبلغت هجرة هذه التيجان

أضعافًا أخرى فى الداخل حيث وصلت إلى الجعفرية. وبالقرب من السراى المركزى الخاص بالبرك الأربعة للحديقة الخاصة بشرفة الصالون الكبير عُثر على قطعة مهمة هى جزء من تاج عامود (لوحة مجمعة ٢٤، (A) إضافة إلى قطع أخرى تحمل زخارف رائعة عثر عليها فى الشرفة نفسها وربما كانت جزءًا من الصالون الكبير (لوحة مجمعة ٢٤). وهنا يجب القول بأن دراسة تيجان الأعمدة فى مدينة الزهراء يجب أن يبدأ بالقطع الموجودة المشار إليها وبتلك الأجزاء التى تم تصنيفها فى اللوحة التابعة لشكل ٢٥ والتى تحمل حروفًا هى (P) كتف و E حلية معمارية محدبة Equino، C مساحة خالية Cartelera، و V لفائف Volutas و P واجهة Penca و VMM أى لفائف فى مسجد الزهراء). ومن القطع المهمة نجد التى تحمل حرف Xوحرف Tحيث القطعة الأولى من تاج ينسب إلى الشرفات العليا بسلسلة فى وسط الأكانتوس، وهذا هو النموذج الوحيد فى هذه المدينة الملكية. هناك حرف (T) طليطلة (ق ١١) حيث تطورت السلسلة معلنة بذلك ظهور هذا الصنف من الزخرفة الجصية لهذا القرن وكذا الزخرفة فى عصر الموحدين والمرابطين. وفيما يتعلق بالتيجان الملساء القرطبية تتجلى أمام أعيننا بعض اللفائف الزخرفية Volutas - 1، ٢، ٣، ٤-١، من مسجد مدينة الزهراء، ٢ المصلى الأميرى بالمسجد الجامع بقرطبة، ٣ مصلى فى المسجد نفسه فى الجزء الذى أضافه الحكم الثانى ورواق الصحن؛ ٤ فى الصحن نفسه، ونظرًا لضخامة المسجد الجامع بقرطبة على عهد كل من الحكم الثانى والمنصور بن أبى عامر، فرض التاج الأملس نفسه خلال العقود الأخيرة من القرن العاشر وهو تاج مركب وكورثى.

وفيما يتعلق بالأبعاد المكعبة الخاصة بالتيجان المركبة فى المسجد والصالون الكبير فإننا نجد ارتفاعها يبلغ ٤٥ سم، أما الطبلية فتبلغ ٤٤ سم، وقطر السلة ٣٠ سم.

أبدان الأعمدة:

أسفرت الحفائر عن العثور على المئات من بقايا أبدان الأعمدة من أحجام مختلفة من الرخام الوردى (من محاجر كابرا) والرخام الرمادى، وهى أبدان شديدة

التنوع فى السمك سواء فى الأعلى أو الأسفل entasis ومصحوبة بالطوق القليل البروز؛ وفى قرطبة نجد أن الطوق لم يتلاحم أبداً مع "سلّة" التاج، وهذا نمط بدأ ظهوره خلال القرن الحادى عشر. ويبلغ متوسط الأعمدة الكبرى ٢,٣ م أما القطر فيبلغ ٣٨ سم وعند القاعدة ٤٢ سم وقد ظهرت هذه الأبدان فى المسجد. أما بالنسبة للصالون الكبير فكانت أقل ارتفاعاً بعض الشىء بينما كان قطرها يزيد على ٣٤ سم. ولم تظهر أبدان أعمدة كبيرة فى المجلس الغربى للأمير هشام، حيث لم يتم العثور إلا على أبدان صغيرة يتراوح قطرها من ١٣ سم إلى ٢١ سم. ولم يتم العثور على أبدان صغيرة فى الصالون الكبير الأمر الذى يحول دون تخيّل وجود عقود قليلة الارتفاع. ومع هذا تكثر مثل هذه الأبدان فى المسجد حيث عثر على قطع كثيرة فى منطقة المقصورة، ويبلغ القطر عند القاعدة ١٤ سم، ١١ سم و ٩ سم، الأمر الذى يحدو بنا إلى القول بوجود عقود زخرفية مطموسة فوق عقد المدخل إلى المحراب؛ ومن هذا المكان الأخير تم انتشال عدد من تيجان أعمدة صغيرة لها الأبعاد نفسها. عثر فى المسجد على ما يقرب من ١٨٥ قطعة من أبدان الأعمدة ذات أحكام مختلفة. وطبقًا لرواية الحوليات العربية فقد جُلبت الرخام وأبدان الأعمدة من مناطق بعيدة أى من القسطنطينية وإفريقية.

الدعامات :Pilastras

عثر فى مدينة الزهراء على أربعة قطع فريدة فى مكانها، وهى قطع خاصة بالعقود على البوابات الجانبية للصالون الكبير (لوحة مجمعة ٢٦-٨ و ٢٧). وعلى أية حال فإن هذه الدعامات الرخامية كافية لوصف الصالون الكبير بالعظمة. إلى جوار ذلك هناك الألواح أو طبقات الجص على الحوائط الجانبية للبوابات وهى كلها من أهم القطع التى عثر عليها حيث تتفوق فى جمالها على تيجان الأعمدة. وفى المستطيل الأوسط لهذه الدعامات نجد شجرة الحياة منقوشة تتخللها لوزات كلاسيكية. ووجود

هذه الدعامات يعنى تطوراً ملحوظاً بالمقارنة بالنماذج الكلاسيكية بدءاً بدعامة فى ماردة (لوحة مجمعة ٢٦، ٧) ودعامات أخرى قوطية فى المدينة نفسها (١) وقد قام جارثيا إى بييدو بدراستها، الأمر الذى يتم من خلاله تفسير الدعامات القائمة فى التوسعة التى أضيفت للمسجد الجامع بقرطبة على عهد الحكم الثانى (٢) (٣) (٥) بما فى ذلك دعامة ملساء (٤)، ورقم (٦) هو تاج دعامة فى مسجد مدينة الزهراء، إضافة إلى بقايا دعامة أخرى من الرخام عثر عليها في الشرفات العلوية للمدينة الملكية (٩)، وللدعامات الخاصة بالصالون الكبير نمط واحد من الواجهات Pencas، وأكانتوس يتسم بالجمال والرشاقة وبينهما قرون الخصب cornucopio التى تنبت منها غصون من الأكانتوس مع زهور المراجاريتا فى اللفائف. أما الحلية المعمارية المحدبة equino فتضم نقوشاً كتابية بالخط الكوفى متوافقة مع طبيعة الصالون.

قواعد الأعمدة :basa

منذ بداية عصر الإمارة فرضت القاعدة الأتيكية atica الكلاسيكية نفسها وهى عبارة عن أن الجزء الأدنى فيها مربع ووجود حلية معمارية مقعرة بين الحليات المحدبة. وعندما توارت قواعد الأعمدة الرومانية التى أعيد استخدامها فى المسجد الذى شيد فى عصر الإمارة، فلا مناص أمامنا من اللجوء إلى قواعد الأعمدة الموروثة من عصر الخلافة والخاصة بأروقة الصحن (ق ١٠) والتى قام فيلكس إيرنانديث برسمها (لوحة مجمعة ٢٨، ٤) وهى تقوم على طبقة من الأساس مثلما هو الحال فى مسجد مدينة الزهراء (٢) وربما كان ذلك تقليداً لما هو فى مسجد القيروان. أما القاعدة رقم (٣) فقد عثر عليها فى كومة الردم الخاصة بالشرفات العليا، ومن القواعد المهمة نجد واحدة أتيكية الجزء السلفى المربع منها مرتفع، عثر عليها فى المهدية (تونس) (١)، (٩) مع وجود زخرفة على الحلية المعمارية نصف الأسطوانية

bocel وكذلك على الجزء الأسفل منها والزخرفة على الطريقة الرومانية البيزنطية منوهة بذلك عن طبيعة قواعد الأعمدة خلال عصر الخلافة إلى جوار قواعد أخرى قام تورّس بالباس بدراستها. وقد عثر فى المدينة القوطية ريكوبوليس Recopolis على قطع ملساء مثل تلك التى قمنا بالإشارة إليها والخاصة بمسجد قرطبة وبمدينة الزهراء (٧)؛ وهناك أخرى رومانية أعيد استخدامها فى صحن المسجد الجامع بالزيتونة بتونس (٦-١) أما بالنسبة للقواعد الخاصة بمدينة الزهراء فإن ما يبرز فيها هو التربيعة فى الجزء السفلى وهى مزخرفة (٥)، (٦). أما بالنسبة للصالون الكبير فنجد ثلاثة (لوحة مجمعة ٢٩، ١، ٢، ٧). هناك قواعد أخرى ذات أسلوب مشابه جاءت من مناطق مختلفة: فرقم (٦) من قصبة ملقة، ومن الشرفات العليا للزهراء نجد رقم (٣) و (٥)؛ أما رقم (٤) فهى فى متحف روميرو دى تورّس فى قرطبة. وعثر فى الشرفات العليا على القاعدة رقم (١) شكل ٣٠ - وهى رفيقة التاج رقم (٣) فى شكل ٢٣, هناك قواعد أخرى قرطبية فى المتاحف وهى رقم (٢) و (٣) من شكل ٣٠؛ ورقم (٥) بها نقش كتابى فى الحلية المعمارية المقعرة escocia وهى تابعة لعقود القبة المضلعة (ذات الأوتار) القائمة أمام محراب المسجد الجامع بقرطبة، ومسبوقة بأخرى من المسكن المجاور للصالون الكبير (لوحة مجمعة ٣٠، ٤) تحمل اسم عبد الرحمن الثالث وفتاه صُنَيْف (طبقًا لقراءة أنطونيو مارتنث نونيث). هنا قاعدة أخرى عليها نقوش كتابية فى دير سانتا كلارا لاريال بطليطلة، وقد نشرت مارتينا مراتنث كابيرو دراسة عنها.

الحليات المعمارية المتموجة :Cimacio

لا نعثر فى المسجد الجامع فى قرطبة الذى شيد فى عصر الإمارة على أى من هذا الصنف من الزخارف المعمارية التى تم نحتها قبل وضعها اللهم إلا بعض القطع القديمة التى ترجع إلى القرنين التاسع والعاشر. وهنا نجد أن أغلب تلك الحليات

المعمارية لهذا المصلى ما هى إلا قطع ترجع إلى عصر ما قبل دخول الإسلام وقد تمت الإفادة منها (لوحة مجمعة ٣١ من ١ إلى ١٣) ويدخل فى الشكل المذكور الحلية رقم (٨) من مسجد المخلص Salvador فى أشبيلية الذى أقامه عبد الرحمن الثانى، أما الحليات رقم (٢) (٣) فهى رومانية وهى توءم لأخرى أعيد استخدامها فى المسجد الجامع بالقيروان (٤) بالإضافة إلى أخرى استخدمت ثانية فى رباط المنستير الرئيسى (٥). وهنا نجد أن أولى الحليات المعمارية المتموجة التى خرجت من أيد عربية فى المغرب هى تلك التى نجدها فى مسجد القيروان (١٤).

غير أن هذه الحلية الموجية سارت خلال العصر البيزنطى والقوطى وكانت من النوع ذى القاعدة الهرمية المقلوبة، غير أن درجة بروزها كانت قليلة، وانتقل النموذج إلى مدينة الزهراء مع تطور ملحوظ فى درجة البروز (لوحة مجمعة ٣٢، ٦، ٧، ٨) واتسمت بأنها ملساء تمامًا فى المسجد وفى الصالون الكبير، ولابد أن تلك الحلية، مزخرفة، قد سادت فى مبانٍ تقع فى الشرفات العليا (لوحة مجمعة ٣٢-٢، ٣، ٤- و ٣٣) كما كانت ذات خطوط هندسية وخطوط نباتية، وذات طبيعة قوطية مثلما نرى فى ماردة وطليطلة وسان فروكتووسو دى مونتيليوس S.F de Montelios (البرتغال) والمسجد الجامع القرطبى (شكل ٣١) بالإضافة إلى أماكن أخرى. وربما كانت إحدى تلك الحليات فى قصبة ملقة (شكل ٣٢، ١) بيزنطية أو قوطية الأصول، وأعيد استخدامها هناك حيث تم توطينها فى القرن الحادى عشر. ومن القطع الفريدة تلك القطعة التى تبدو وكأنها صنابير الواحدة فى مواجهة الأخرى تتخللها زخارف نباتية؛ وقد درسها أرخونا كاسترو، وهى قطعة ترجع إلى منية تقع فى المنطقة المحيطة بقرطبة (لوحة مجمعة ٣٢، ٥). وعندما نتحدث عن تلك القطع الخاصة بمدينة الزهراء والواردة فى كل من شكل ٣٢، ٣٣ نجد أن بعضها عثر عليه فى الصالون الكبير عام ١٩٦٤، غير أن أغلبها عثر عليه وسط الأنقاض الخاصة بالشرفات العليا التى نقلت إلى شرفة هذا الصالون. وتحتفظ الكثير من هذه القطع ببقايا اللون الأزرق والوردى

والأحمر. ولما كان الأمر على هذا النحو فإن المجلس الغربي للأمير هشام، والذى أتت منه هذه القطع، كان كبيرًا وأكثر ثراء فنيًا بما يُعتقد. لكن الأمر غير المفهوم هو أن المشرف على الحفائر - بيلاثكيث بوسكو - لم يعن بقطع غاية فى الجمال وربما كان السّهو وراء هذا المسلك وبالتالى قام العمال بالإلقاء بها وسط أنقاض المستويات الأدنى.

مقاسات هذه الحلية المعمارية الموجية الملساء فى المسجد والصالون الكبير: ٢٤ سم ارتفاع، ٤٥ سم عرض القاعدة ،٩١ سم طول الواجهة العليا.

النقوش الكتابية على قواعد الأعمدة basas وتيجانها:

إذا ما ذكرنا المتخصصين فى النقوش الكتابية من الذين عنوا بالنقوش القرطبية، ابتداء من ليفى بروفنسال وخيمنث أوكانيا، ومؤخرًا ماريا أنطونيا مارتنث نونيث ولابارنا إى كارمن برتلو، لوجدنا أنهم ركزوا جهودهم فى تحديد النقوش الكتابية وترجمتها وخاصة الموجودة على تيجان الأعمدة وعلى بعض القطع الأخرى فى مدينة الزهراء، وهى نصوص تشير إلى فنانين وخلفاء وتحدد تواريخ ؛ وآخر تاريخ مسجل يرجع لعصر عبد الرحمن الثالث حيث تضمه النقوش الكتابية الخاصة بمنار مسجد الزهراء (٩٤٥م)، كما عثر على بعض العبارات على قطع ترجع إلى عصر الحكم الثانى؛ غير أن النقوش الكتابية المؤكد انتسابها لعصر عبد الرحمن الثالث هى تلك الخاصة بالمسجد والصالون الكبير؛ وقد ورد اسم السلافى جعفر على أحد تيجان الأعمدة التى ترجع إلى هذا الخليفة ووصف جعفر على إنه فنى ومولى الخليفة، وتلك وظيفة إدارية توجب لصاحبها أن تكون له دار خاصة به فى المدينة وهى التى وصفناها فى صفحات سابقة. تم العثور أيضًا على قطع جميلة من الرخام التى تحمل نقوشًا كتابية، وهى قطع تنسب إلى المنزل المجاور للصالون الكبير وربما كانت من الحمامات، فى نظر بايبخو ترانور، وورد فيها اسم "الحكم المنتصر بالله أمير

المؤمنين". هناك تيجان أعمدة تحمل أسماء الفنانين أو العرفاء أو مدراء الأعمال والرخّامين. وقد وصلت الأبحاث الخاصة بالنقوش الكتابية إلى خلاصة تقول بأن الأمير الحكم الثانى أسهم إسهامًا فعالاً فى بناء مدينة الزهراء، وربما تركز هذا فى منطقة الحمامات وفى المجلس الغربى للأمير هشام حيث ترتبط العناصر الزخرفية هنا ارتباطًا حميمًا بالعناصر المتعلقة بالمسجد الجامع بقرطبة خاصة فى التوسعة التى قام بها. هناك بعد آخر لابد من الإشارة إليه وهو أن النقوش الكتابية فى الصالون الكبير كانت قليلة على الحوائط بالمقارنة بمجلس الأمير هشام. وقد زودنا المتخصصون فى قراءة النقوش الكتابية بهذه الأسماء الخاصة بالفنانين رازق وفتح وبدر ومظفر وفلاز ومسعد أبو دوحو؛ وقد عمل بعض منهم فى تشييد ذلك المحراب الجميل الخاص بالتوسعة التى أضافها الحكم الثانى لمسجد قرطبة، لكن ماذا عن المهندس المعمارى الذى صمم قصر مدينة الزهراء؟ من البدهى أن القصر يحمل بصمات حربية عبارة عن أسوار وأبراج وبوابات تحمى العمارة الشديدة الحميمية لكل من القصور والمجالس. ومن المثير ألا يحمل المقتبس لابن حيان - على ضخامته - (الجزء الخامس) أية إشارة إلى أسماء اللهم إلا محمود بن وليد بن فستاق كمهندس رئيسى لعبد الرحمن الثالث، رغم ما حفل به الكتاب من حديث عن حصون وقصور وقصبات ومدن فى كافة أرجاء الأندلس. وهذا الاسم هو الذى عينه عبد الرحمن الثالث ليكون على رأس مجموعة العمال المتخصصين فى بناء الحصون. وربما يمكن أن ننسب لذلك المهندس المعمارى الإشراف على بناء مدينة الزهراء، رغم أننا لا نجد ما يشير إلى هذا فى الحوليات التى تتحدث عن المدينة الملكية وهذا يجعلنا أمام لغز مهم يتعلق بتطور العمارة الأسبانية الإسلامية لا تحمل إلا ثلاثة أو أربعة أسماء لمهندسين معماريين.

الشُرّافات (لوحة مجمعة ٣٤) :

يبدو أن الشرّافات الزخرفية المسننة التى توجد فى مبانٍ فى بلاد الفرس ترجع إلى العصر الساسانى وفى العصر العربى الأموى والعباسى أخذت تظهر فى قرطبة من خلال المسجد الجامع خلال ق ٩، ورغم ذلك لا نعرف على وجه اليقين فيما إذا كانت الشرّافات الموجودة بالواجهة الغربية عند بوابة سان استبان تعود إلى القرن المذكور أو اللاحق. وقد جرى ترميم الكثير منها وإحلال مثيلاتها محلها. وإذا ما تناولنا مسار هذا العنصر الزخرفى لوجدنا أن تتبُّعه يتسم بالصعوبة ومع هذا يجمع دارسو الفن الإسلامى على أن أصوله مشرقية، وقد ظهرت الشرّافات فى الفسيفساء التى ترجع إلى العصر الرومانى المتأخر أو البيزنطى ونرى ذلك فى متحف الباردو بتونس (١) وبالتالى فهو أسبق من الشرافة الأموية الموجودة فى قصر خربة المفجر (رقم ٣ طبقًا لهاملتون) والعباسية فى السامراء طبقًا لسارّى Sarre (٢) وإذا ما استثنينا حالتين فى إفريقية (رباط المنستير ومسجد الزيتونة بتونس، ق ١٠، ١١) لوجدنا أن الشرّافة لم تكد تستخدم. غير أن العكس يحدث فى قرطبة وفى مسجد تطيلة (٥) حيث استخدمت هذه الوحدة الزخرفية لدرجة كبيرة خلال القرنين التاسع والعاشر. وإذا ما كانت الشرّافات كلها ملساء فى مسجد قرطبة، فإن شرافات مدينة الزهراء تحمل العديد من الأنماط الزخرفية، إذا استخدمت الشرافات كنوع من التتويج للحوائط أو البوائك الخاصة بالصحن والواجهات وكلا طابقى المئذنة (٧-١)؛ وعندما نلقى نظرة بسيطة عليها نجد أنها ترتبط بالشرافات الأموية فى خربة المفجر (٣) غير أن أوجه التشابه لا تعنى بالضرورة وجود تأثير مشرقى مباشر، والسبب هو أن النماذج الملساء التى نعثر عليها فى قرطبة ق ٩ لابد أنها اتجهت صوب الشرافات المزخرفة بالكامل سيرًا فى هذا على الخط المتبع فى مدينة الزهراء والذى يتمثل فى زخرفة أى وحدة معمارية. ومن جهة أخرى نستغرب غيبتها فى شرفة الصالون الكبير، بينما نجد أنه تم العثور على بعض الشرافات الملساء والمزخرفة فى المنطقة

المجاورة لمجلس الأمير هشام (٦)، (٧) وبذلك يكون ما تم العثور عليه هناك شهادة على أن الشرافات لم تكن قاصرة فقط على المساجد، والاحتمال كبير فى أن بعض الواجهات الملكية كانت متوجة بهذا العنصر الزخرفى متخذة المسجد كنموذج لذلك. وفى شرفة ذلك المجلس أيضًا عثر على كتلة حجرية بها بعض الخطوط الغائرة التى ترسم شكل الشرّافة المسننة والتى تم رسمها انطلاقًا من وحدات مربعة ومعينات متراكبة (٤، A)

٩- زخارف الأسقف والكوابيل وأرجل الأبواب :Gorroneras

تفوز مدينة الزهراء على أية عمارة إسلامية فى استخدام رفارف الأسقف ذات المقرنص وكوابيل حدائر العقودimpostas ، وقد فرض الرفرف نفسه فى المسجد وهو رفرف مصحوب بمقرنصات عبارة عن لفائف أو تجعيدات متراكبة فى الحنية الخاصة بالحلية المعمارية المقعرة وبذلك يشكل سابقة واضحة لما هو قائم فى المسجد الجامع بقرطبة على عهد عبد الرحمن الثالث، وقد تم العثور على هذه التفاصيل المعمارية أعلى واجهة بوابة سان استبان وفى الصحن. وبالنسبة لشرفة الصالون الكبير، وبالتحديد فى ذلك الممشى الذى يربط بين هذا وبين الحديقة الكبرى، أمكن العثور على مقرنصات تحت الزخارف ومنايم وحواجز من الحجر الرملى تحمل زخارف غريبة الشكل. وعلى ما يبدو فإن هذه القطع تنسب إلى رفارف كانت تتوج واجهة العقود الخمسة فى البهو، وربما امتد ذلك إلى بعض واجهات المسكن الملكى المجاور (لوحة مجمعة ٣٥، ٣٦). ومن هناك أيضًا أمكن العثور على بعض الرفارف وغيرها من الوحدات البارزة ذات الحجم الأصغر (لوحة مجمعة ٣٥-٦، ٧- و ٣٧-٢، ٣). هناك رفارف أخرى ذات نمطين ترجع إلى مجلس الأمير هشام والمناطق المجاورة له (لوحة مجمعة ٣٧، ٤، ٥) وخاصة تلك الكوابيل من الحجر الرملى وبعضها من الرخام حيث

كانت تحت العقود الحدوية وكأنها تقوم بدور حدائر العقد impostas (لوحة مجمعة ٣٧، ١، ٦) ومن هنا فإنها النموذج الأمثل لاتخاذه عند عملية إحلال عقود المسجد الجامع في قرطبة في التوسعة التي تمت في عهد الحكم الثاني (لوحة مجمعة ٣٧، ١-١).

تتوافق معظم الكوابيل والمقرنسات تحت الزخارف في التجاعيد أو الخطاطيف المتراكبة في منطقة منحنى الحلية المقعرة nacela ؛ وعلينا أن نعالج جذور هذا النموذج الزخرفي بحذر شديد؛ وهنا نجد أن أو جرابر D. Grabar نشر بحثًا عن قطعة مهمة ترجع إلى العصر الأموي المشرقي بها دوائر أو زراير متراكبة (لوحة مجمعة ٣٧، ٨)، كما أن تورس بالباس يرى أن هذا الصنف من المقرنسات modillones تحت الرفارف يمكن أن يكون منبثقًا من الرفارف أو الكرانيش الرومانية على شكل حرف S (لوحة مجمعة ٣٦، ١)؛ ونعثر في محراب المسجد الجامع بقرطبة على رفرف صغير يكاد يتماثل تمامًا مع تلك الكرانيش الموروثة في العصر القديم (لوحة مجمعة ٣٦، ٢). هناك جانب آخر مهم وهى كتل حجرية لها شكل الكتل المفصصة، وهى متفرقة وتم رصدها فى آثار رومانية، ومن أمثلة ذلك المقرنس modillon البارز فى طلبيرة القديمة (قصرش)

(لوحة مجمعة ٣٦، ١-١) وإذا ما أمعنا النظر فى الجديد الذى جاءت به المقرنسات الخاصة بمدينة الزهراء لوجدنا أنه ينحصر فى التجعيدات الحاضرة فى مقرنصات بالمسجد الجامع بقرطبة فى عصر الإمارة وفى المسجد الجامع بتطيلة (ق ٩، ١٠). نتحدث فى نهاية المطاف عن البرعم cogollo وكأنه venera أى محارة مقلوبة لها مقدمة، ثم نراه بعد ذلك فى الكمرات canecillas (دعامات نهاية السقف) الخشبية ابتداء من القرن الحادى عشر؛ وربما سبق هذا الشكل الخاص كتلة حجرية بارزة فى المسجد الجامع بصوصة، قام بدراستها أ. ليزن (لوحة مجمعة B،٣٧) وكذلك كابولى خشبى فى متحف رباط المنستير (تونس) (لوحة مجمعة ٣٧، C) وفى مسجد الأبواب الثلاثة بالقيروان (ق ٩) حيث نجد أن رفرف سقف هذا المسجد به أطراف غير عادية

يجب أن نضعها فى الحسبان (لوحة مجمعة ٣٧، E) هذا الترابط بين التجعيد والأطراف الذى يبدو بوضوح فى شكل مقدمة السفينة يمكن أن نراه فى عناصر بارزة فى حصن غورماج (صوريا) الذى أقيم خلال خلافة الحكم الثانى (لوحة مجمعة ٣٧، X) وله أشكال مسيحية مقلدة (ق ١٢، ١٣) عبارة عن رفارف حجرية فى كنيسة سانتياجو دى دروقة (لوحة مجمعة ٣٧، V).

قام جومث مورينو بدراسة المقرنسات modillones ذات التجاعيد أو اللفائف فى منحنى الحلية المعمارية المقعرة nacela فى الكنائس الخاصة بالمستعربين، ويرى أنها ذات أصول قوطية أكثر منها إسلامية، وهذه نظرية تفسر وجود تلك المقرنسات فى مسجد تطيلة (لوحة مجمعة ٣٨، D) ويمكننا فى هذا المقام أن نشير إلى أن بعض المقرنسات المجعدة التى عثر عليها فى كيسادا (جيان) (لوحة مجمعة ٣٧، D) لها شكل قوطى أكثر منه إسلامى. وأصبح هذا الصنف من modillones، كما كنا نقول، متوائمًا بوضوح مع زخارف مسجد تطيلة (لوحة مجمعة ٣٨، D) ومدينة الزهراء (شكل ٣٨، C) والمسجد الجامع فى قرطبة (لوحة مجمعة ٣٨، A,B,E) وفيما يتعلق بالمقرنسات modillones المجعدة وذات طرف على شكل مقدمة مركب ولوح خشبى ومنايمه الخاصة بالرفارف المفترضة للصالون الكبير (لوحة مجمعة ٣٥، ٥) فليس من المستبعد وجودها كحامل شعار للكمرات الرئيسية الخاصة بالسقف الخشبى المسطح الخاص بالرواق الرئيسى، سيرًا فى هذا على النماذج الخاصة بأسقف البازليكيات البيزنطية القديمة حيث نجد فيها الكمرات تتكىء على كوابيل بارزة من الحجارة مكفتة فى حوائط الأروقة الرئيسية، ومن أمثلة ذلك ما نجده فى كنيسة قلب لوز (سوريا) التى قام سيريل مانجو .Cyril M بدراستها. ويعود هذا الصنف من هياكل الأسقف الخشبية للظهور خلال القرنين التاسع والعاشر فى أروقة المسجد الجامع بالقيروان حيث قام بدراسته ج. مارسيه ول. جولفن بكل ما فيه من تفاصيل وزخارف نباتية حيث تشبه مكونات رفرف الصالون الكبير بمدينة الزهراء.

أرجل الأبواب وقواعدها gorronera (لوحة مجمعة ٣٩) :

عثر أثناء الحفائر التى أجريت فى مدينة الزهراء على كمية كبيرة من الكتل الحجرية الملساء، وهى كتل من الرخام فى أغلبها لها فجوة دائرية ليدور فيها عقب الباب الخشبى فى الجزء السفلى، وفى هذا المقام نجد أنها تسير على نموذج الأبواب الموروث من العصر القديم، ظهرت قطعة بارزة للشريط العلوى، (٢) لها حلية معمارية مستديرة baqueton داخل مثلث حيث يتضاعف حجم بعض القطع الموجودة فى متحف الآثار بقرطبة مرتين أو ثلاثًا، وهى قطع قام بدراستها تورس بالباس (٦)، (٨). ونعثر فى المتحف المذكور نفسه على قطع أخرى بها بعض التفاصيل المختلفة (٧) (٩) (١٠). هناك أرجل أبواب شبيهة عثر عليها فى طليطلة (١) وقصبة ملقة (٦) وقصبة ألميرية (٤) وواحدة فى بوبشتر قام تورس بالباس بإجراء دراسة عليها (٥). وقد تم تقليد بعض هذه القطع بعد القرن العاشر فى طليطلة (١١) وقرطبة فى كنيسة سانتا كلارا، وأخريين لباب عربى ألكالا لاريال (حيان) (٣).

١٠- زخرفة العقود:

هناك آلاف من قطع الكتل الحجرية المزخرفة التى تنسب لعقود كبيرة أو صغيرة فى المسجد والمجالس فى مدينة الزهراء، وقد تمكنّا من أن نحصى فى المسجد عددًا من القطع بلغ ١١٠٧٧ قطعة من الحجر الرملى هى فى أغلبها لعقود وبوائك. غير أن الثراء غير المسبوق الذى عليه بعض القطع هو ما نجده مركزًا فى الصالون الكبير حيث قام فيلكس إيرنانديث بإعادة إقامتها. واتسمت خطوات زخرفة عقود هذا المكان بأنها ذات اتجاهين أولهما أن السنجات والبراذع عبارة عن قطعة واحدة وأحيانًا نجدها فى قطعتين، ثم تتم الزخرفة وبعد ذلك يتم تركيبها فى المكان المخصص لها وذلك باستخدام سقالات لا يمكن فصلها (لوحة مجمعة ٤٠). وبدأت هذه التقنية

الموروثة عن الهلنستيين والبيزنطيين ببوابة سان استبان الخاصة بالمسجد الجامع بقرطبة، حيث ظهرت لأول مرة فى مصلى مدينة الزهراء. أما الاتجاه الثانى فكان عبارة عن إقامة العقد باستخدام كتل حجرية، ثم يتم وضع طبقة رقيقة من الجص للصق سنجات وبنيقات وبراذع، وبذلك يساعد على سرعة إيقاع الأعمال على يد الحجّارين أو النحاتين. وإذا ما تأملنا وجهة نظر فيلكس إيرنانديث بشأن عملية إعادة بناء العقود الخاصة بالصالون الكبير لوجدنا أنها اعتمدت أساساً على ما هو موجود فى البوابات الخاصة للمسجد الجامع بقرطبة فى عصر الحكَم الثانى ومن أمثلة ذلك بوابة الشيكولاتة التى تقع فى الضلع الشرقى (لوحة مجمعة ٤٤، ١) بالإضافة إلى أمثلة أخرى فى التوسعة التى جرت فى عصر المنصور بن أبى عامر. وبالنسبة لعقود هذه البوابات، تم اتخاذ تقنية التناوب بين السنجات الملساء ذات اللون الأحمر والمشيدة من الآجر – خمسة قوالب موضوعة على حرفها وأحياناً بالوجه – ومن الكتل الحجرية المزخرفة. وأخذ هذا التناوب، البيزنطى الأصل، والذى بدأ فى مسجد قرطبة فى عصر الإمارة، ينتقل إلى المسجد الملكى، وإلى بائكة الشرف فى شرفة المجلس الشرقى (لوحة مجمعة ٦). إذن نجد أن أبرز التجديدات فى عقود المسجد والصالون الكبير تمثلت فى السنجات المزخرفة، ذلك أن سنجات عقد بوابة سان استبان فى المسجد الجامع القرطبى، والتى يعتقد بعض الباحثين أنها ترجع للقرن الثامن أو التاسع، ما هى إلا وليدة عملية ترميم جرت خلال العصر المسيحى أو القرن الثانى عشر. وكانت السنجات فى هذا المسجد ملساء حتى القرن العاشر؛ ومن بين المشاكل الخاصة بالمدينة الملكية التوصل إلى حل بشأن عمليات الترميم المفترضة التى جرت خلال هذه السنوات الأخيرة لعقود المجلس الشرقى، حيث لم تظهر عناصر زخرفية وبذلك يكون هذا النمط المعمارى مستخدماً للاستقبالات والوظائف العامة، وهذا جزء من طبيعة الصالون الكبير.

غير أن وضع مجلس الأمير هشام يتسم بأنه مختلف حيث يلاحظ ثراء العناصر الزخرفية ذلك أنه تم العثور على مئات من القطع المزخرفة الموجودة اليوم فى متحف

المدينة (لوحة مجموعة ٤١ وهى قطع تبدأ أرقامها من ١ إلى ١٠)، ومن العناصر الزخرفية التى نراها بكثرة، الأكانتوس والسعفات التى تضاف إليها اللفائف والخطاطيف أو التجعيدات التى ترى فى وحدات رفارف الأسقف التى تحدثنا عنها، وهى وحدها تكفى لتحديد ملامح أسلوب ثان فى زخرفة مدينة الزهراء. والشىء المثير هو وجود شبه كبير بينها وبين زخارف المسجد، أكثر من الشبه بالصالون الكبير الذى يتسم بجمال لا يضارع على كافة الوجوه. ولهذا الأسلوب الخاص بالمجلس الغربى استمرار فى زخرفة توسعة المسجد القرطبى على يد هشام الثانى، حيث نلاحظ وجود العناصر الزخرفية من السيقان النباتية أو اللفائف مع التجعيدات سواء على كتل حجرية ساسانية من Ctesifon (لوحة مجموعة ٤٣، ١) أو على الطبقات الجصية فى سامرا (لوحة مجموعة ٤٣، ٢، ٣) إضافة إلى كتلة حجرية مزخرفة عثر عليها فى سوسة وقام بدراستها أ. ليزن (ق ٩) (لوحة مجموعة ٤٣ ، B) ويوجد بالبنيقة الجميلة لعقد المحراب الخاص بالتوسعة التى جرت فى عهد الحكم الثانى (لوحة مجموعة ٤٣ ، A) آخر نموذج لتلك الزخارف المتموجة على الحوائط التى شيدت فى عصر الخلافة؛ وقد تم اختيار ستة نماذج من بنيقات (طبلات) عقود مدينة الزهراء، هناك فى شلك ٤١ نجد رقم (١١) من المسجد الملكى، ورقم (١١-١) من الصالون الكبير، ١٢ بنيقة عثر عليها بالمنطقة المجاورة لسراى البرك الأربعة للحديقة الكبرى الخاصة بالصالون الكبير والمجلس الغربى (١) (٢) (٥-١)؛ ومن العائلة نفسها نجد تلك الخاصة بمحراب المسجد القرطبى وبوابة الشيكولاتة (لوحة مجموعة ٤٤، ١).

ويوجد فى هذه البنيقات جميعها، وفى تلك الأخرى الطرفية المتعلقة ببوائك الصالون الكبير، شكل أطلق عليه فيلكس إيرنانديث مسمى " "Pay-Pay" أو ما يمكن أن يقال عنه إنه عبارة عن دائرة لها غصن طويل يمكن أن نرى مثيلاً له فى علبة (صندوق) المغيرة المصنوع من العاج. ويذكرنا هذا العنصر الزخرفى بشجرة أو نخلة طويلة الجذع نراها فى بنيقات طبلات بعض الآثار البيزنطية. وهناك عناصر زخرفية جديدة

كل الجدة في المجلس الغربي وهي مجموعات زهور الأكانتوس التي تحيط بالميدالية medallon ذات الفصوص الستة على شكل زهرة (لوحة مجمعة ٣٣، ٢، ٣) حيث تنسحب على بنيقات أخرى خاصة بعقود واجهات خارجية للتوسعة الخاصة بالمسجد القرطبي في عصر الحكم الثاني (لوحة مجمعة ٤٣، ٢) وفيما يتعلق بالسنجات فإن زخارفها تفصح لنا عن وجود العديد من الأنماط الزخرفية النباتية ذات الأغصان المتشابكة (لوحة مجمعة ٤٣)، ويلاحظ أن السنجات التي تحمل حرف X عثر عليها في المجلس الغربي للأمير هشام، بينما التي تحمل حرف M خاصة بالمسجد، أما الباقي فيتعلق بشرفة الصالون الكبير؛ ويلاحظ أن كل هذه العناصر الزخرفية المسطحة تحمل في طيّاتها مبدأ "الخوف من التكرار" وهذا مبدأ سوف يراعى في عنصر التوريقات في الزخرفة الأسبانية الإسلامية الأمر الذي يسهم في سرعة إيقاع تطوّره. وبعد أن قام فيلكس إيرنانديث بإعادة بناء الصالون الكبير وتمكن بنجاح من ربط مئات القطع ببعضها بحيث توجد في أماكنها الأصلية، نجد نوعًا من التوازي في تكوين السنجات ابتداء من السنجة المفتاح، غير أن كلا من البراذع salmer والبنيقات تتنوع في أنماطها. وتكتمل زخرفة العقود بالطنف العريض والضيق وهذا ما سوف ندرسه على التوالي.

١١- الأفاريز والأشرطة ذات الزخرفة النباتية:

هناك قطع لا تحصى من الأفاريز العريضة (يتراوح عرضها بين ٢٠ و ٢٩سم) وأخرى ذات عرض ضيق (بين ٩، ١٣ سم)، تحيط بالأجزاء الغائرة (قنوات) في طنف العقود والوحدات الزخرفية (اللوحات) الكائنة فوق الوزرات والكوّات ، كما أن الأفاريز العريضة كانت توجد في الأجزاء العليا للحوائط فوق البوائك؛ وتكاد تكون العناصر الزخرفية النباتية سيدة الموقف مع وجود بعض العناصر الزخرفية ذات الأصول الهلنستية والبيزنطية، هذا إذا ما استثنينا موضوع التفصيص الخاص بالتأثيرات

العربية المشرقية. هناك شريط زخرفى عثر عليه بالقرب من سراى البرك الأربعة للحديقة الكبرى الخاصة بالصالون الكبير (٤٥، ١، ٢-١، ٣، ٤) حيث نعثر على وحدات زخرفية نباتية داخل الميداليات المفصصة وقد ارتبطت ببعضها وتكررت فى شريط ضيق فى اللوحات التى توجد فى الصالون الكبير (لوحة مجمعة ٤٥ .D) وسرعان ما تنتشر هذه العناصر فى المبانٍ الفخمة وغيرها، ومنها حقٌ (إناء) القرابين المسمى إناء القديس بدرو رودا الذى قام جومث مورينو بدراسته (لوحة مجمعة C،٤٥) إضافة إلى أفاريز (إزارات) خشبية عربية ومدجنة وخاصة فى طليطلة القرن الحادى عشر وما بعد ذلك. وإذا ما أردنا تفسيراً وشرحًا لهذه الأفاريز التى تحمل أنماطًا من الميداليات المفصصة إلى أربعة والمترابطة، علينا أن نعود إلى الفسيفساء الهلنستية وإلى الأطر Cancelas البيزنطية (لوحة مجمعة ٤٥ A) حيث انتقلت بعد ذلك إلى الزخارف الجصية فى القصر الأموى بخربة المفجر، وهى عناصر قام هاملتون بدراستها (لوحة مجمعة ٤٥، B) وفى مسجد بلك "مسجد إى تاريخ" Trih بأفغانستان (لوحة مجمعة ٤٥، C).

هناك إفريز عريض ينسب إلى الصالون الكبير وبه أطباق نجمية ثمانية الأطراف وخطوط متقاطعة بينها زهور كبيرة ذات ثمانى بتلات (لوحة مجمعة ٤٥، A) حيث يمكن أن نعثر فى السامراء على النماذج الأصلية لها (لوحة مجمعة ٤٥، O) ويحمل الإفريز الخاص بمدينة الزهراء على أحد خطوطه مجموعة من الزهرات ذات الأربع بتلات والتى بدأت فى الأشكال النجمية ذات الأطراف الثمانية فى المسجد الملكى. هناك شكل زخرفى آخر نراه فى الصالون الكبير (لوحة مجمعة ٤٥، ٧، ٩) يتكون من ست دوائر متشابكة بين سلاسل ذات طابع بيزنطى نرى مثيلاً لها فى مسجد Nayim (ق ١٠) قام فلورى Flury بدراستها. ومن العناصر الزخرفية الفريدة الأخرى وحدة بها أطباق نجمية ذات أطراف مزهرة، نراها فى واجهات تحت الترميم فى الجوانب الخاصة بالصالة المركزية لبهو الصالون (لوحة مجمعة ٤٥، ٩-١). وعندما نواصل

الحديث عن الطنف العريض (لوحة مجمعة ٤٦) نجد أن رقم (١) يحمل أول طبق نجمي مكون من ستة أطراف يعرفه المغرب الإسلامي، وقد وضعه فيلكس إيرنانديث في فراغات طنف بوائك الحوائط الجانبية للصالون الكبير. وهناك تنويه لهذه الوحدة الزخرفية نراه في الفسيفساء القديمة في كل من Volubilisو - Illici لا ألكودى، إلش – وربما انبثقت من الأطباق النجمية ذات الأطراف الستة من الجص والموجودة في مسجد ابن طولون بالقاهرة، حيث تتكرر، مثلها مثل عناصر زخرفية أخرى عباسية، في الأسقف المسطحة الخاصة بأروقة المسجد الجامع بقرطبة (توسعة الحكم الثانى)، وقد قام كل من فيلكس إيرنانديث وتراس و ج. مارسيه بدراستها. هناك أيضاً المزيد من الشريط العريض ذى الموضوعات الزخرفية النباتية الخاص بالصالون الكبير (١، ٢، ٧، ٨، ٩، ١١، ١٣، ١٤) والمجلس الغربى للأمير هشام (٣، ٤، ٥، ٦) حيث نجد بها سيقاناً مضفرة ومتقاطعة ودوائر متشابكة.

هناك إفريز عريض آخر يتعلق بالصالون الكبير والمجلس الغربى (لوحة مجمعة ٤٧). كما أن أرقام ٥، ٧، ٨، ١٠، ١١ تخص المجلس الغربى، ورقم (١) يتعلق بالمسجد. وإذا ما نظرنا إلى أرقام ١، ٢٤، ٦ لوجدنا موضوع الوحدات المتراكبة imbricado ذا الأصول القوطية. وهناك كل من رقم ٣، ٩ تحمل الأسلوب "الطبيعى" الذى يرتبط بلوحات الصالون الكبير. وبالنسبة للشريط الضيق (لوحة مجمعة ٤٨) فإن قلة المساحة أجبرت الفنانين على وضع عناصر تتسم بالبساطة وبأنها ذات موضوع واحد غير أنها تحمل تأثيرات هلنستية وبيزنطية، وهى عناصر زخرفية نباتية يغلب عليها الأكانتوس (أشرطة أرقام ١، ٧، ١١، ١٢، ٢٠-١، ٢٤، ٢٧، ٣٠ فى الصالون الكبير، و ٤٥، ٤٦ فهى تخص المسجد، أما الباقى فيتعلق بالمجلس الغربى). وكانت كل هذه الأفاريز مخصصة هى والأفاريز العريضة لترافق طنف العقود وترافق كذلك النوافذ والكوات. وقد تأثرت بالأسلوب الكلاسيكى بدرجة كبيرة إذ نلاحظ التوجهات الهلنستية والبيزنطية والقوطية وقد دخلت كلها الآن فى تطور رائع حيث

يقوم العريف بهضم ما يعثر عليه من عناصر زخرفية قديمة فى تزامن مع ما يحصل عليه من الفن العربى فى المشرق وفى القيروان حيث إن عناصر التأثير تكاد تكون واحدة. وأمام هذين المصدرين نجد أن التوجه فى مدينة الزهراء أخذ يميل إلى تكوينات زخرفية أكثر تلقائية أو طبيعية.

وإذا ما أردنا استكمال الأشكال الزخرفية السابقة التى توجد فى الشكل ٤٩ نجد أن هناك موضوعات محددة بدقة أخذناها من أماكن مختلفة، فالوحدة A عبارة عن تطور الأفاريز فى مدينة الزهراء عند ج. مارسيه؛ ورقم (١) عبارة عن كتلة حجرية قوطية من طليطلة. هناك رقم (٢) مدينة الزهراء (الصالون الكبير)؛ (٣) مدينة الزهراء وهو شكل زخرفى مرتبط بضفائر بيزنطية. نجد أيضًا ٤، ٥، ٦، ٧، ٨، ٩، ٢٠، كما نجد رقم ١٠ مأخوذ من كمرة سقف خشبية (سقف مسطح) فى توسعة الحكم للمسجد الجامع فى قرطبة، ورقم (١١) من فسيفساء فى القبة الكائنة أمام محراب المسجد المذكور، (١٢) من موزايك قديم فى الجزائر. أما ١٣، ١٤، ١٥، ١٦، ١٧، ١٨، ١٩ فهى من مدينة الزهراء. و B, C, D من شرفة الصالون الكبير. E, F, G من قواعد الأعمدة من عصر الخلافة.

١٢- الأفاريز والأشرطة ذات الزخارف الهندسية:

يلفت انتباهنا - من جديد - فى هذا السياق الصالون الكبير والمجلس الغربى والمسجد الملكى، حيث بلغت الزخرفة الهندسية أوجها فى الأفاريز الخاصة بالمجلس العربى (لوحة مجمعة ٥٠) وهى أفاريز متنوعة العرض لتبلغ ٣٢ سم كحد أقصى؛ أما الموضوعات الأكثر تكراراً فهى الجفت greca اليونانية الرومانية، والتى تم نقلها إلى الفن البيزنطى ابتداء من القرن السادس، وهو مصحوب بشكل على حرف T مباشر ومقلوب، وكذلك الصليب المعقوف esvastica وأحيانًا ما يصحب هذه العناصر نقوش

كتابية بالخط الكوفى (V) وتتركز هذه العناصر الزخرفية فى فجوات طنف العقود والتربيعات الخاصة بالكوّات .tacas بدأ هذا الصنف من الزخرفة غير المعروف فى عصر الإمارة القرطبية والذى ليس له توجهات موازية فى الفن الأموى والعباسى المشرقى (رغم أننا نجده فى زخارف جصية قبطية فى مصر ونجده كذلك على كتل حجرية قوطية طليطلية) فى المسجد الملكى. هناك أسلوب ثان من الزخارف الهندسية يتسم بأنه أكثر تعقيداً، ففى بعض الأحيان يرافق الصليب المعقوف تلك الزخارف فى المجلس الغربى (لوحة مجمعة ٥١)، كما نرى القطع من رقم ٥ إلى رقم ٧ ومن رقم ١٠ إلى رقم ٢٢ تم انتشالها جميعًا من الصالون الكبير، وقام فيلكس إيرنانديث بوضعها فى الإطار المحيط بالكوّات الكائنة فى حوائط الأروقة الجانبية. وانطلقت من هذا الأسلوب تكوينات أكثر تعقيداً تركزت أساسًا فى بنيقات عقود الواجهات الخارجية للمسجد الملكى وفى المسجد الجامع بقرطبة القرن العاشر. وبالنسبة للقطعة رقم ٨ نجد أنها استخدمت فى إعادة بناء عقود مداخل تلك الحوائط.

نلمح أسلوبًا ثالثًا ترجع أصوله إلى روما وبيزنطة وإلى بدايات الفن المسيحى، وهو أسلوب يتكون من معينات rombos متراكزة ولها جوانب ذات زوايا واضحة كما توجد أشكال على شكل علامة + فى الوسط (لوحة مجمعة ٥١، ١، ٢، ٣، ٤، ٦) وقد جاءت مقاساتها ٢٦ سم. ويظهر هذا الأسلوب فى المجلس الغربى وكان على ما يبدو مرتبطًا بفجوة Calles طنف العقود، وهذا حسب ما نراه فى الواجهات الخارجية للمسجد الجامع بقرطبة (توسعة الحكم الثانى والمنصور)، كما نراه فى بلاطات مصنوعة من الطين الأحمر لكسوة الحوائط، وأحيانًا نراه فى ألواح رفارف السقف tabicas مثلما هو الحال فى صحن مسجد قرطبة. ثم نلاحظ أيضًا وجود أسلوب رابع مكون من تسع وحدات زخرفية مربعة وأربعة أطباق نجمية مكونة من ثمانية أطراف، وكذلك وحدات أخرى ذات سبعة أطراف مصحوبة بأشرطة تحيط بالصليب المعقوف (لوحة مجمعة ٥١، ٢٣، A, B, C, D, E) يظهر هذا الأسلوب أيضًا

فى المجلس الغربى وفى الصالون الكبير، حيث قام فيلكس إيرنانديث باستخدامه كعنصر زخرفى لطنف عقود المداخل الجانبية، ورغم أن هذا الأسلوب يخلو من الوحدة الزخرفية "الصليب المعقوف" فإن جومث مورينو ينسبه إلى تلك الوحدات الزخرفية التى ترجع أصولها إلى العصر القديم. نجد أسلوبًا خامسًا، يرجع فى أصوله إلى روما وبيزنطة، له معيّنات ذات أضلاع مستقيمة، ووجد هذا على عضادات المجلس الغربى (٢٤)، وعلى قطع رخامية من مصادر مختلفة (٢٥). أما الأسلوب السادس (لوحة مجمعة ٥١-١، ١) فهو يتكون من مساحة فيها اشكال مثمنة تفصلها وحدات مربعة أصغر حجمًا، مع تنويعات (٢) ظهرت فى المجلس الغربى؛ ورقم (٣) هو على قطعة رخامية من ملقة، أما رقم (٤) فهو مرسوم على حوائط ممر الحراسة المجاور للصالون الكبير، ثم يتكرر فى القصر الأموى فى خربة المفجر، ومن المعروف أن كلا العنصرين مأخوذان من الفسيفساء الرومانية حيث يوجد أحدها فى أسبانيا. ويلاحظ أن رقم (٥) وحرف (D) عبارة عن كتلة حجرية من المسجد الملكى، نرى مثيلاً له فى خربة المفجر والسامراء ومسجد ابن طولون مع وجود النموذج المشترك الذى نراه فى الفسيفساء الرومانية أحدها فى أسبانيا. والوحدة الزخرفية (C) غير موجودة فى مدينة الزهراء لكنها فى السامراء، وموجودة قبل ذلك فى فسيفساء رومانية وبيزنطية فى الجغرافيا الأسبانية (إلش – Illici) ومن المعروف أن كلاً من B, D موجودان فى وحدات جصية ترجع إلى العصر الرومانى المتأخر فى Villajoyosa (أليكانتى). أما (١– D) فهو من جص ساسانى (طبقًا لهنريش شميدت) مثل رقم (١) فى مدينة الزهراء مصحوب بزهيرات فى الأشرطة. والشكل الذى يحمل حرف G لا نجده فى الزهراء بينما نجده فى سامراء، و(H) فى إيطاليكا حيث يفسر الشكل الذى يحمل حرف (E) على كتلة حجرية فى قرطبة، تشبه هى الأخرى قطعة فى إيطاليكا (بالقرب من أشبيلية).

هناك توجهات أسلوبية أخرى ترسم ملامحها قطع لا ترتبط ببعضها، رغم أنها مرتبطة بأفاريز عريضة أو تشبيكات Celosias عثر عليها فى المناطق المجاورة للصالون الكبير (لوحة مجمعة ٥٢، ٥٣)؛ وقد عثر عليها فى بهو الصالون، كما أنها عبارة عن وحدات زخرفية هندسية يمكن أن نقول عنها إنها توجه أسلوبى سابع ضمن العناصر الزخرفية الهندسية. ودائمًا ما نرى الأشرطة مزخرفة بظهيرات ودوائر أو أزرار وعناصر نباتية؛ عثر أيضًا على مشربيات مصمتة ومخرّمة تم انتشال بعضها (لوحة مجمعة ٥٢، ١، ٤) فى المجلس الغربى. ومن المنظور العملى نجد أن كافة القطع تحمل تناوبًا بين العناصر الزخرفية الهندسية المستقيمة الخطوط وكذا المنحنية. ومن أبرزها القطع التى تحمل رقم (٢) حيث حل محلها الرسم فى رقم (٥) وأطباق نجمية فى رقم ٨، ويلاحظ أن لهذا سابقة نجدها فى الفن البيزنطى وبداية العصر المسيحى حيث تنوّه بوجود تشبيكات مخرّمة فى المسجد الجامع بقرطبة خلال القرن العاشر. هناك صنف آخر من التشبيكات Celosias (لوحة مجمعة ٥٢-٦- و ٥٣-٨، ٩، ١٠، ١١) وهو عبارة عن أطباق نجمية من ثمانية أطراف وأشكال هى علامة + فى تبادل فى الأشرطة مع الدوائر المستبقة فى صورة مسلسلة؛ هذا الشكل يشبه تشبيكات فى المسجد الجامع بقرطبة فى الجزء الذى شيد فى عصر الحكم الثانى، وقد تولى كلاوس بريش K. Brich دراستها. يوجد أيضًا نوع آخر من أنماط التشبيكات فى مدينة الزهراء (لوحة مجمعة ٥٣، ١٢-١) حيث نلاحظ وجود ميداليات ذات أربعة فصوص متشابكة، وهذا موازٍ لشكل فى منارة المسجد الجامع بالقيروان (ق ٩) (لوحة مجمعة ٥٣، ١٣)، مع وجود تنوع فى صورة طبق الأصل ترجع إلى القرن الحادى عشر فى المسجد المذكور (لوحة مجمعة ٥٣، ١٤ طبقًا لـ ج. مارسيه) وفى هذا الإطار يمكننا أن نقدم النمط رقم ١٥ فى المسجد الجامع بقرطبة (ق ١٠).

ما بقى أمامنا هو أن نصف نمطًا آخر من الزخرفة الهندسية (لوحة مجمعة ٥٤)، وهذا هو الأسلوب الثامن، ويتكون فى الأساس من ميداليات مفصصة، وأحيانًا

ما نجد به أربعة زوايا قائمة ضمن التكوين، رقم ١، ٢، حيث عثر عليهما فى الصالون الكبير وله شبيه فى سامرا وبيشاور، كما أنها تحمل زهوراً كبيرة الحجم لها ثمانية بتلات داخل الشكل المفصص، ورقم ٣ نجده فى مدينة الزهراء الذى شهدناه فى بعض منايم أرفف الأسقف الخاصة بالصالون الكبير؛ وفى هذه الحالة نجد أن نقطة الوسط بها عنصر زخرفى نباتى كلاسيكى يرجع إلى أصول بيزنطية ومكون من أربعة أطراف، وهو من الأشكال المألوفة فى رقم ٤، ٥، حيث ينسب هذا الأخير إلى المجلس الغربى. نرى رقم ٣ فى منسوجات بيزنطية ترجع إلى ق ٨، ٩ وفى منحوتات من الأسلوب نفسه، وقد قام أ. جرابار بدراستها **A. Grabar** والقطعة التى تحمل رقم ٤ بيزنطية نجدها أيضًا فى قبة الصخرة فى القدس ومسجد "بلك" فى أفغانستان، حيث نجد زخرفتين نباتيتين فى نقاط الالتقاء الخاصة بالتشبيكات فى المسجد الملكى والمسجد الجامع بقرطبة القرن العاشر. أما رقم (٥) فهو طبقًا لدراسة أجراها هـ. مارسيه يسبق الوحدة الزخرفية التى تكاد تشبه الكرز فى القباب التى أنشئت فى عصر الحكم الثانى، ويرجع إلى أصول جغرافية فى منطقة ما وراء النهرين **mesopotamia**، وقد استند فى ذلك إلى وحدة زخرفية مرسومة على حوائط القصور الأموية فى سوريا (سلومبرجر). ويلاحظ أن الخطوط العامة لرقم (٦) قد استلهمت كلاً من رقم ١، ٢، وتوجد فى الأسقف المسطحة بالمسجد القرطبى، ولكن برفقة لوحات مفصصة ومتكررة خلال القرن الحادى عشر فى أسقف المسجد الجامع بالقيروان (رقم ٧ طبقًا لمارسيه) كما نلاحظها فى الوقت ذاته فى أفاريز خشبية فاطمية بالقاهرة **.A** ويرجع رقم (٩) إلى الزخارف الجصية فى سامرا ويرجع رقم ١٠ إلى عقود مسجد ابن طولون حيث بدأت فيه اللوحات المستطيلة فى تبادل مع الميداليات المفصصة. وإذا ما نظرنا للأنماط الخاصة بسامرّا لوجدنا ميلاداً واضحًا للأنماط ذات الفصوص الستة حيث نجدها طبقًا لكروزويل فى المشتى **Mxatta** وفى عين الصيرة وهى غير موجودة بالزهراء؛ كما لا نجد فى تلك المدينة اللوحات الصغيرة

المفصصة. وختامًا نلاحظ أن الأرقام من ١ إلى ٦ يمكن رصدها على أنها أشكال ذات أصول عباسية يضاف إليها الشكل المرسوم المكون من مثلث ضلعه العلوى منحنى حيث نراه فى مدينة الزهراء، أما رقم ١١، ١٦ فنجدهما على صندوق قرطبى من العاج، هو رقم ١٥، وعلى الكمرات الخاصة بأسقف المسجد الجامع بقرطبة القرن العاشر (١٤)، كما نجد نماذج من هذا الشكل الأخير على قطعة حجرية فى مئذنة الحاكم بأمر الله (ق ١٠) بالقاهرة، وعلى قطعة خشبية قبطية نشرها كروزويل وج. مارسيه وهى ١٢، ١٣ على التوالى.

هناك موضوع زخرفى هندسى جديد، نطلق عليه الأسلوب التاسع، وهو المكون من حلقات مرتبطة ببعضها بزخارف نباتية أحيانًا داخلة فيها (لوحة مجمعة ٥٥)، حيث نعثر عليها لأول مرة فى قرطبة فى تشبيكات من الرخام فى واجهة بوابة سان سباستيان (ق ٩). وفى مدينة الزهراء هناك أشرطة عريضة - رقم ١٠، ١١، ١٢، ١٣ - فى الصالون الكبير، ورقم ١٤، ١٥ فى المجلس الغربى. نجد أيضًا تشبيكة فى المسجد الملكى وهى رقم ٧ وفى مسجد قرطبة القرن العاشر (٨)، ورقم (٩) نجده فى منيم رفرف سقف فى ملقة، ورقم ١٦ نجدها فى بنيقة (طبلة) عقد البهو ذى البرك الأربع التابع للحديقة الكبيرة فى شرفة الصالون الكبير؛ أما رقم ١٧ فهو من الرخام ويرجع للمنزل المجاور للصالون المذكور. وترجع هذه الدوائر المتصلة ببعضها إلى فسيفساء قديمة ترجع إلى بداية العصر المسيحى وإلى العصر البيزنطى (١) حيث نجدها شديدة الشيوع فى منطقة البحر الأبيض المتوسط بما فى ذلك فسيفساء تم العثور عليها فى دير القديسة كتالينا بقرطبة، وقد درس ذلك مارفيل رويث. ورقم (٢) من فسيفساء من أنطاكية و Jerico، أما رقم (٦) فهو قبطى، كنيسة سانتا كلارا دى أكتمار، وتكرر فى فن لومبارى -٤- وقبل ذلك فى جص رومانى من بيّا خويوسا (أليكانتى) (٥). وقد نشر أ. جرابار عينات بيزنطية من القسطنطينية القرنين العاشر والحادى عشر بها الدوائر والزخارف النباتية عند نقطة التقاء الدائرتين، وهى قائمة

ايضًا فى قصر خربة المفجر الأموى (طبقًا لهاملتون) (٣). والشكلان ١٩، ٢٠ موجودان فى مسجد قرطبة وهما من الأشكال المعتادة فى الفسيفساء الرومانية فى قرطبة وتمجاد، وقد قامت سوزان جرمان .S. Germain بإجراء دراسة لها ومن الأشكال الجديدة رقم ١٨ فى المسجد الملكى، ففى القطاع الذى يحمل حرف B نجد أنماطًا بها ما يشبه الدوائر التى قد ترتبط أحيانًا ببعضها. ورقم (٥) هو من فسيفساء فى تمجاد وفى كتل حجرية قوطية أعيد استخدامها فى المسجد الجامع بقرطبة القرن التاسع (٣، ٤)، وفى هذا المسجد نجد أيضًا تشبيكات - ق ١٠ - (رقم ٦) كما نجدها فى أسقف مدهونة ترجع على ق ١١بالمسجد الجامع بالقيروان (٧)؛ ورقم (٨) من تشبيكة (ق ١٠) بمسجد قرطبة؛ أما رقم (٣) فهى من قطعة عاج قرطبية ترجع إلى عصر الخلافة. ورقم (٩) هو من زخرفة جصية بمدينة ألبيرة (غرناطة). أما رقم (١٠) فهو عبارة عن ترجمة لخطوط مستقيمة على الجص ابتداء من القرن الثانى عشر. ويتضمن القطاع (المجموعة C) عدة زخارف مأخوذة من أشرطة وحدات زخرفية مختلفة على كتل حجرية رملية أو رخام فى مدينة الزهراء: (a)، (b) بهما خطوط غائرة نجدها فى الفن العربى المشرقى، و (C) على كتل حجرية قوطية، (d) به شبه دوائر أو أظافر على كتل حجرية قوطية؛ ورقم (I)، (II) بيزنطى وقوطى من ماردة مع تواجدهما فى زخارف جصية فى سامرا؛ و (K)، (J)، (h) هى أشكال ترجع إلى أصول رومانية وقوطية، وقد أشار تورس بالباس إلى أن (K) مرتبط بشريط قاعدة عامود فى سان أبولينار إن كلاس .Classe أما التى تحمل حرف m، n فهى من أشرطة تيجان أعمدة رومانية، ونجدها فى سامرا ومسجد نعيم Nayim (حرف o) والشكل الذى يحمل حرف P من لوحة بيزنطية ق ٦، و ٩ بيزنطى، و R من أصل رومانى، و S متكرر فى الفن القوطى.

ويلخص الشكل المجمع ٥٦، ٥٧ أصول الأشكال الهندسية الزخرفية والأساسية التى ترجع على عصر الخلافة فى قرطبة، وذلك اعتماداً على الأشكال التى علقنا

عليها، ومن الواضح أن مهمة تلخيص ذلك فى سطور قليلة مهمة عسيرة للغاية، ورغم أن التحليل الذى قدمناه يمكن أن يستشف منه أن الزخارف الهندسية فى المدينة الملكية تضم نسبة كبيرة من الأشكال ذات الأصول الرومانية والبيزنطية وبداية العصر المسيحى والقوطى، أكثر من نسبة الأشكال التى ترجع إلى أصول عربية مشرقية.

١٣- التوريقات، الوحدات الزهرية فى عصر الخلافة: الأصول والتطور:

التوريق هو زخرفة نباتية أسبانية إسلامية مكون من عدة موضوعات فى نظر فيلكس إيرنانديث، ويمكن أن نعثر عليه على الكتل الحجرية القائمة فى واجهة بوابة سان استبان التى ترجع إلى عصر الإمارة بالمسجد الجامع بقرطبة، وعندما نتأمل مراحل تكوين التوريقات منذ البداية وحتى أوج ازدهارها فى كل من مدينة الزهراء والمسجد الجامع بقرطبة (ق ١٠) فى تواز مع الزخارف النباتية فى الفن العربى المشرقى وفى إفريقية لابد أن نضع فى الحسبان ذلك الموروث السابق على العصر الإسلامى والمتمثل فى وحدات من الزهور من روما والفن الهلنستى وبداية العصر المسيحى والعصر البيزنطى والقوطى. ونوضح فى الأشكال المجمعة التالية عجالة لأصول التوريقات الأموية القرطبية وتطورها والتى تتجسد فى وحدات من الزهر والسعفات والزهور الكبيرة وغيرها من الوحدات النباتية التقليدية؛ وبالنسبة للأشكال الخاصة بمدينة الزهراء والمسجد الجامع بقرطبة تم استبعاد الناحية المتعلقة بمقياس الرسم على أساس أن ذلك لن يكون ذا أثر حاسم فى رؤية التطور التاريخى الذى نعرضه وعلى أساس أنه من الصعوبة بمكان الوصول إلى الكثير من الوحدات الزخرفية الكائنة فى الأجزاء العليا فى المسجد القرطبى.

شكل ٥٨ :

١ كورنيش من حمام رومانى فى **Tuburbo Majus** (تونس)، ٢ قطعة حجرية رومانية من ماردة، ٣ شكل بيزنطى من اسطنبول، ٤، ٦ كتل حجرية قوطية فى

المنسيد (طليطلة)، ٥ قطعة من الرخام القوطى التى أعيد استخدامها فى حصن مونتانشث Montanchez (قصرش). وبناء على دراسة أجراها كابايرو ثوريدا فهذه القطعة من كنيسة ألكويسكار Alcuescar (قصرش)؛ ٧، ٨ كتل حجرية قوطية من طليطلة؛ ٩، ١١ كتلة حجرية قوطية من سان بابلو دى لوس مونتس (طليطلة) وهى كتلة ساسانية طبقًا لرأى Khunel؛ ١٠ كتلة حجرية قوطية أعيد استخدامها فى حصن غورماج الذى يرجع إلى عصر الخلافة (سوريا)؛ ١٣ كتلة حجرية من سيجو بريجا (قونقة)؛ ١٤ كتلة حجرية قوطية من قصبة ماردة، ١٥ قطعة قوطية من طليطلة؛ ١٦ قطعة قوطية أعيد استخدامها فى حصن مالبيكا دى تاخو Malpica de Tajo طليطلة)؛ ١٧ قطعة قوطية من لشبونة؛ ١٨ قطعة قوطية من طليطلة، و١٩ قطعة قوطية من كنيسة ألكويسكار طبقًا لدراسة كابايرو ثوريدا C. Zoreda ؛ ٢٠ كتلة حجرية أعيد استخدامها فى قصبة سوسة؛ ٢١ عملية إعادة إحلال لأشكال ذات خطوط منحنية استنادًا إلى قطع قوطية؛ ٢٢ مخطط trama للوحات عربية من مقابر رنده (ملقة) ٢٣ قطعة قوطية من كنيسة سانتا كريستينا دى لينا؛ ٢٤ أعمدة مربعة (أكتاف) قوطية من ماردة؛ ٢٥ كتلة حجرية قوطية فى متحف المسجد الجامع بقرطبة؛ ٢٦ كتلة قوطية من قرطبة؛ ٢٧ كتلة حجرية أعيد استخدامها فى جسر القنطرة بطليطلة.

شكل ٥٩ :

زخرفة واجهة بوابة سان استبان بالمسجد الجامع بقرطبة (ق ٩)؛ الصورتان العلويتان لما يشبه عقود جانبية بها زخرفة الأكانتوس والسعفات؛ ١ موضوعات مختلفة فى الجزء العلوى للواجهة ذات طابع هلنستى وقوطى وقيروانى (ق ٩)؛ ٢ عضادة أو لوحة كسوة زخرفية خاصة بالعقود الثلاثة للواجهة الرئيسية ٣ عملية

إعادة إحلال افتراضية لواحدة من النوافذ الجانبية العليا للواجهة، والمحارة المقلوبة المضافة تم العثور عليها تحت أرض المسجد الجامع الذى شيد فى عصر الإمارة (٤).
A و B عبارة عن عناصر زخرفية توجد فى تيجان الأعمدة فى المسجد الجامع بقرطبة (خلال عصر الإمارة).

شكل ٦٠ :

أصول العناصر الزخرفية النباتية المهمة فى مدينة الزهراء والمسجد الجامع بقرطبة، ويلاحظ أنها فى الأساس عبارة عن سعفات ثنائية ولها أنماط مختلفة. وتشير الحروف إلى الأصول والمكان: Q المسجد الجامع بالقيروان؛ M المسجد الجامع بقرطبة؛ OR أصول أموية مشرقية؛ R روما؛ T مسجد تطيلة: R قبة فى مسجد الصخرة بالقدس؛ ٥ سامرا.

شكل ٦١ :

زهور كبيرة متراكزة أو دائرية .radial رقم ١٤ من مدينة الزهراء وبالتحديد فى المجلس الغربى وهو شكل يرتبط برقم ٩ على كتلة رخامية قوطية موجودة فى متحف المسجد الجامع بقرطبة؛ ورقم ٦ من الأسرة نفسها وهو عبارة عن فسيفساء وفى القبة الكائنة أمام محراب المسجد الجامع بقرطبة؛ (١) قطعة قوطية من منجم البرْكة، متحف الآثار بمرسية؛ (٢) قطعة قوطية من ماردة؛ ٣، ٤ قطعة أموية مشرقية من مشتى Mxatta، مع بعض تنويعات عليها فى مسجد ابن طولون بالقاهرة؛ ٥ نمط بيزنطى من مسجد البوابات الثلاث بالقيروان (ق ٩) وله أشكال موازية فى المسجد الجامع بقرطبة (٦)؛ ٧ قطعة قوطية من ساماساس (Schluns) Saamasas؛ ٨ قطعة مستعربة وهى عبارة عن رسم فى سقف كنيسة سانتياجو دى بنيالبا (ق ٩-١٠)؛ ١٠

قطعة من أصل بيزنطى أو العصر المسيحى الأول، وهى كتلة حجرية فى المسجد الجامع بسوسة درسها أ. ليزن: بداية الزخارف النباتية غير المألوفة؛ (١١) فسيفساء فى المسجد الجامع بقرطبة؛ (١٢) المشتى؛ ١٣ خربة المفجر؛ (١٤-١) جامع البوابات الثلاث بالقيروان؛ (١٥) كلاسيكى وبيزنطى من صنف الفسيفساء فى تمجاد؛ (١٦) فسيفساء فى المسجد الجامع بقرطبة؛ (١٧) ساسانى Ctesiphan (كروزويل)؛ (١٨)، (١٩) سامرا (هرزفيلد وآخرون)؛ (٢٠)، (٢١) شرفة الصالون الكبير بمدينة الزهراء؛ (A) قطعة من الرخام من المسجد الجامع بقرطبة ومتكررة فى إلش Illici، ورسم فى متحف الآثار فى ليون؛ (B) لوحة من بلدة ببار (بلدة السيّد Cid، ببرغش؛ (C) كتلة حجرية من مسجد الزهراء.

شكل ٦٢ :

هناك وحدات تضمها مجموعات تحمل حروف A, B, C, D، ففى المجموعة التى تحمل الحرف A نجد زخرفة نباتية على شكل مِبْيَض أو طاس مفتوح ذى أصول كلاسيكية: Oمن واجهة مبنى لنيرون frontispicio روما.؛ ١ شكل كلاسيكى من ماردة؛ ٣ رخام كلاسيكى من قرطبة؛ ٤، ٥ من خربة المفجر (هاملتون)؛ ٦ من مدينة الزهراء؛ ٧ شريط يرجع لعصر الخلافة فى متحف الآثار بقرطبة؛ ٨، ٩ مدينة الزهراء؛ ١٠ بيزنطى من القسطنطينية (أ. جرابار)؛ ١١ تاج عامود من مدينة الزهراء؛ ١٢ من قاعدة عامود ترجع لعصر الخلافة فى قصر أشبيلية؛ ١٣ شريط من مدينة الزهراء؛ ١٤ حلية معمارية نصف أسطوانية bocel، مدينة الزهراء. ١٥ قطعة بيزنطية من القسطنطينية (أ. جرابار)، ١٦ شريط من مدينة الزهراء (ج. مارسيه)؛ ١٧ قاعدة عامود من الرخام بالصالون الكبير بمدينة الزهراء، ١٩-١ قصر لوليد، الأموى Mnya (كروزويل)؛ ١٩-٢ تاج عامود فى المسجد الأقصى بالقدس(هاملتون). أما المجموعة

التى تحمل حرف (B) فهى عبارة عن أشرطة بها سلسلة من الزهور ترجع لعصر الخلافة القرطبية وما سبقها: ١ فارسية aquemenida؛ ٢ قطعة رخام من مبنى يونا فى ذات شكل أيونى؛ ٣ ساسانى من معارديت (شميث)؛ ٤ بيزنطى (Berthier)؛ ٥ من حصن إسفورسكو (ميلان) (ق ٥-٦)؛ ٦ من مقصورة المسجد الجامع بقرطبة؛ ٧ من مدينة الزهراء وهو شكل موازٍ لما هو فى خربة المفجر؛ ٨ من منارة مسجد الأندلسيين بفاس (هـ. ترّاس)؛ ٩ قاعدة عامود ترجع على عصر الخلافة بقرطبة؛ ١٠ من الصالون الكبير بمدينة الزهراء؛ ١١ حلية معمارية محدبة فى تاج العامود equino، عصر الخلافة بقرطبة؛ ١٢ قطعة خشبية من المسجد الجامع فى تلمسان ق ١٢ (ج. مارسيه). المجموعة التى تحمل حرف (C): عبارة عن زهور كبيرة مكونة كل منها من أربعة أطراف على شكل علامة +: ١٤-١٠ ساسانى من Ptesiphon (ديماند)؛ ١٤-١١ مشرقى، ق ٨ (ديماند)؛ ١٤-١٢ زخرفة جصية فى الحيرة، ق ٨-٩ (تالبوت) ١٥ حلية معمارية مموّجة Cimacio قوطى من قرطبة بالمتحف الإقليمى للآثار بقرطبة؛ ١٦ كتلة حجرية بيزنطية (أ. جرابار)؛ ١٧ من قصر الحير وقبطى (كروزويل)؛ ١٨ خربة المفجر (هاملتون)؛ ٢٣ قوطى؛ ٢٤ الصالون الكبير بمدينة الزهراء؛ ٢٥ قبطى وإفريز قرطبى؛ ٢٦ فسيفساء فى المسجد الجامع بقرطبة؛ ٢٧، ٢٨، ٢٩ مدينة الزهراء؛ ٣٠ الجعفرية بسرقطسة؛ ٣١ سقف مدهون (ق ١١) بالمسجد الجامع بالقيروان (ج. مارسيه) ٣٢ المئزر، فى بوسطن؛ ٣٣ قطعة من الرخام (عصر الخلافة القرطبية وهى عبارة عن زهرة كبيرة ذات ثمانى بتلات)؛ ٣٤ تاج عامود بمدينة الزهراء (زهرة كبيرة ذات ست بتلات)؛ ٣٥ تاج عامود رومانى أعيد استخدامه بالمسجد الجامع بقرطبة (عصر الإمارة)؛ ٣٦ قطعة حجرية فى متحف الآثار فى ليون (زهرة مكونة من ثمانية أطراف)؛ ٣٧ من بنيقة (طبلة) عقد بمسجد مدينة الزهراء؛ ٣٨ قطعة قوطية من كنيسة ألكويسكار (كابابيرو ثوريدا)؛ ٣٩ قاعدة عامود بالمسجد الجامع بقرطبة (عصر الحكم الثانى). المجموعة التى تحمل حرف D:

عبارة عن ثمار ٥-١ قطعة رخام قوطية - قصر ش؛ ٥-٢ قطعة قوطية من البرتغال (آلاميدا) ١، ٢ من خربة المفجر (هاملتون)، ومن ٣ إلى ٩ و ١٠-٢ من مقصورة المسجد الجامع بقرطبة؛ ١٠ من الصالون الكبير والمجلس الغربى بمدينة الزهراء ١٠-١ من منية "ضيعة القائد" Cortijo del Alcalde (ق ١٠) قرطبة؛ ١١ فسيفساء رومانية فى قرطبة؛ ١٢ من المجلس الغربى بمدينة الزهراء؛ ١٣ فسيفساء من محراب المسجد الجامع بقرطبة.

شكل ٦٣، ٦٤:

عبارة عن وحدات زخرفية برعمية أو لوزية: من ١ إلى ٦، ١٤ فسيفساء من تمجاد (جرمان)، ٧، ٨ من منمنمات فى كتب بيزنطية؛ ٩، ١٠ فسيفساء من Djemila؛ ١١ نسيج قبطى (ويسل)؛ ١٢ ساسانى، من المعدن (سارى (Sarre؛ ١٧، ٢١-١ فسيفساء من قبة الصخرة (كروزويل)؛ ١٨ بيزنطى (أ. جرابار)؛ ١٩ بيزنطى من الكرسى الأسقفى فى تورثيو (٢٠ = Torcello، مدينة الزهراء)؛ ٢١ المسجد الجامع فى صوصة، (أ. ليزن)؛ ٢٢، ٢٥ خربة المفجر (هاملتون)؛ ٢٣ مستعرب سان ميجل دى بنيالبا؛ ٢٤ مستعرب، سان ميجل دى إسكالادا؛ ٢٤-١ نسيج ساسانى (فيستر)؛ ٢٦ مسجد ابن طولون بالقاهرة (كروزويل)؛ ٢٧ حامل الإنجيل وتاج عامود بيزنطى؛ ٢٨ فسيفساء من تمجاد (= ٢٩؛ ٣٠ من مقصورة المسجد الجامع بقرطبة)؛ ٣١ فسيساء فى سان ماركوس فى فينيسيا؛ ٣٢ كتاب القداسّ من سان ميجل دى سوسو (جومث مورينو)، Aرخام رومانى من متحف الأثا ببرغش. قرطبة: ٣٢-١، ٣٢-٢، ٣٢-٣، ٨٥ من Cortijo del Alcalde ق ، ١٠ أما الأشكال المتبقية فهى من مدينة الزهراء، وعلى الأخص من الصالون الكبير ماعدا تلك الأشكال التى تخص المسجد الجامع بقرطبة (ق ١٠): ٣٩ ومن رقم ٤٠ حتى ٤٤، ٨٦، ٨٧، ٩٠، ٩٨،

١١٣، ١١٦، ١٠٠٧، ١١٩-١؛ أما ١٠٠-١٠١ فهو سقف مدهون بالمسجد الجامع بالقيروان ق ١١؛ ١١٨-١ نسيج حريرى من كلونى؛ ١٢٠ حوض قرطبى فى متحف الحمراء ١٢١، ٢ طبق إيرانى أو من الضفة الغربية Transjordania (ق ١٠) (شارلستون)، ١٢٢ طبق فاطمى (لان) Lane؛ ١٢٣ قنينة من سامرا؛ ١٢٤ سيراميك من منطقة ما وراء النهرين Mesopotamia (لان)؛ ١٢٥ سيراميك من سمرقند ق ٩ (لان)؛ ١٢٦ سيراميك من مصر، ق ٩ (لان)، ١٢٧ قطعة جصية من مسجد نعيم (فلورى). وفيما يتعلق بالعناصر الزخرفية التى كانت قبل مدينة الزهراء فإننا نجد تأثيرات كلاسيكية وبيزنطية وقد تحالفت مع الفن الأموى والعباسى المشرقيين.

شكل ٦٥ :

عبارة عن زهور ذات عدد غير محدد لها بتلاث. الأصول والتطوّر: ١ رومانى من كلونيا، ٢ فارسى arquemenida، بيزنطى وقوطى؛ ٦ من خربة المفجر (هاملتون)، ١٣ كتلة حجرية رومانية من قصبة ماردة؛ ١٣-٢ قوطية من سان سلبا دور دى مونتليوس، براجا Braga (جومث مورينو)؛ ١٦، ١٧ قوطية، وهى كتل حجرية من غرناطة (جومث مورينو)؛ Cerro de la Horca ٢٧ زخارف جصية من سدراته بالجزائر ق ١١ (فان بركيم V. Berchem) ٣٢-٤ ساسانى (Rev سورية ١٩٣٤)؛ ٣٥ خربة المفجر (برامكى) (= روما وبيزنطة، فى مسجد مدينة الزهراء وكذا الصالون الكبير بها)؛ ٣٦، ٤٠ المسجد الجامع بالقيروان ق ٩ (ج. مارسيه)؛ ٤٣ سقف مدهون من القرن الحادى عشر بالمسجد الجامع بالقيروان (ج. مارسيه)؛ مسجد تطيلة ٣٢-٥، ٣٢-٦.

مدينة الزهراء: ٤، ٥ ومن ٧ حتى ١١؛ ١٦، ١٧، ٢٢، ٢٣، ٢٦، ٣٢-٧، ٣٧، ٣٨، ٤٢، ٤٤، ٤٥-١ (ولوحة رومانية من لارا)، ٤٩، ٥٠ ومن ٨٣ حتى ٩٥ و ٩٩، المسجد

الجامع بقرطبة ق ١٠: ١٤، ١٥، ١٩، ٢٩، ٢٣، ٤٠، ٤٥، ٤٦، ٥١، ٩٦؛ أما ٣٢-٢ فهي من ضيعة القائد .C.A بقرطبة ق ، ١٠

شكل ٦٦ :

هناك أزرار أو دوائر في الزخرفة النباتية، ورغم أن هذه الوحدة الزخرفية موجودة في الفن البيزنطي والقوطي والفن العربي الدمشقي فإنها تتسم في مدينة الزهراء وفي المسجد الجامع بقرطبة بأنها ضربت بجذورها في الأعمال. من ١ إلى ٣ و ٢٨ من قبة الصخرة في القدس (كروزويل)؛ ٤ خربة المفجر (هاملتون)؛ ٤-١ بيزنطي من كنيسة دير شوري Chora (لاباج)؛ ٥ لوحة قوطية من سلمنقة؛ ٥-٢ قصر زيزة Ziza في باليرمو، ق ١٢؛ ٥-٣ قطعة جصية من قصر الحير (أو. جرابار)؛ ١١-٣-١ مقرنس تحت الرفرف Modillon في قصر الحير (أو. جرابار)، ١٢ قبطي ١٣، ١٤ بيزنطي (أ. جرابار)؛ ٤٠-١ مسجد تطيلة؛ من ١٥ إلى ٢٧ من المسجد الجامع بقرطبة. أما القطع الباقية فهي من مدينة الزهراء.

شكل ٦٧ :

هناك صَدَفة أو محارة مقلوبة. الأصول والتطور: ١ بيزنطي من بيت العماد Baptisterio في رافينا؛ ٢ لوحة قبطية من القاهرة (كروزويل)؛ ٣ قوطية، كتلة حجرية بارزة في سان خوان دي بانيوس (بلنسية)؛ ٤ ساترخشي قوطي من سان خوان دي بانيوس؛ ٥ بيزنطي، من العاج، ق ١١، بمتحف برلين؛ ٦-١ فسيفساء من مسجد دمشق ق ٨ (كروزويل)، ٦-٢ تاج عامود من سانتا كريستينا دي لينا؛ ٦-٣ بيزنطي؛ ٦-٤ ومن ٦-٥ إلى ٦-٨ أشكال قوطية من البرتغال (ألميدا Almeida)؛ ٦-٩، ٦-١٠ فسيفساء من تمجاد (سوزان جيرمان)؛ ٦-١١ من terrasigilata؛ ٦-١٢ لوحة من

المسجد الأقصى بالقدس (كروزويل)؛ ٦-١٣، ساساني؛ ٦-١٤ مصلى مونريال، باليمو؛ ٦-١٧ قوطى من طليطلة؛ ٧ قبة أمام محراب المسجد الجامع بقرطبة؛ ١٨ رجل باب قرطبية ق ١٠-١١؛ ٣٣ سيراميك إغريقى؛ ٣٤ كوب إغريقى قديم؛ ١٣، ٢٥ منالقبة الكائنة أمام محراب المسجد الجامع بقرطبة. ومن مدينة الزهراء: ٦-١٥، ٦-١٦، ٦-١٨، ٦-١٩، ٦-٢٠، ٧-١، ٨، ٩، ١٠، ١١.

شكل ٦٨ :

أصول وتطور السعفات ذات الأوراق والمصحوبة بما يشبه الحلقات خلال عصر الخلافة فى قرطبة: ١ من تاج عامود قديم أعيد استخدامه فى المسجد الجامع بقرطبة، ق ٩؛ ٢ من تيجان أعمدة يوانية ورومانية؛ ٣ تاج عامود خلافى من قرطبة؛ ٤، ٦، ١١، ١٢، ٢١، ٢٣، ٢٥، ٢٦، ٢٧، ٢٨، ٢٩ من مقصورة المسجد الجامع بقرطبة؛ ١٥، ١٧، ٢٢ زخرفة جصية من سامرا؛ ١٦، ١٨، ١٩ زخارف جصية من مسجد نعيم (فلورى؛ ٢٠ تاج عامود من طليطلة ق ١٠؛ ٢٤ تاج عامود يرجع إلى عصر الإمارة بالمسجد الجامع بقرطبة. ومن مدينة الزهراء، ٥ ومن ٧ إلى ١٠، ١٤، A، B، ٣٢؛ ومن ضيعة القائد بقرطبة نجد رقم ٣٠؛ بينما رقم ٣١ من قطع عاج قرطبية. Cسعفة ذات أوراق وبدون حلقات من روما؛ سعفة ذات أوراق وبدون حلقات من مدينة الزهراء تحت رقم ٣٤، ٣٥.

١٤- لوحات الصالون الكبير:

يلاحظ أن أبرز العناصر الزخرفية فى هذا المجلس نجدها فى اللوحات المقطوعة من الحجر الرملى فى الأروقة الرئيسية الثلاثة وفى الأروقة الموجودة فى الأطراف وفى الممر الرئيسى لرواق المدخل ويبلغ عددها ٣٨، هناك أربعة منها فى الأروقة وستة فى

عمق الأروقة الثلاثة الرئيسية واثنتا عشرة على حوائط الأروقة الجانبية وأربع عشرة لوحة فى عضادات البوائك الرئيسية واثنتان فى الرواق الأقصى من الناحية اليسرى. وكل هذه اللوحات توجد فوق وزرات صغيرة الحجم من الرخام يبلغ ارتفاعها ٥١ سم، ويصل ارتفاع هذه اللوحات ١,٦٢م و ٢م (لوحة مجمعة ٨، ١٠). ومن جهة أخرى تم نشر كل هذا بشكل جزئى على يد جومث مورينو وتورّس بالباس، ثم واصل بابون مالدونادو الخط نفسه من خلال "مذكرات الحفائر فى مسجد مدينة الزهراء"، وكانت الغاية هى المقارنة بين هذه الزخارف وبين تلك التى تم العثور عليها أثناء الحفائر. فمنذ أن بدأت الحفائر فى الصالون الكبير (١٩٤٤) وحتى أواخر أيام فيلكس إيرنانديث نجد أن ذلك المعمارى كرّس من عمره أعوامًا طويلة لإعادة بنائه، لوحة لوحة معتمداً فى هذا على مئات من الجزازات التى تم فرزها وتصنيفها على الأرض فى انتظار أن توضع فى مكانها، وقد استمر هذا العمل بعد وفاته. وما ننشره فى هذا الشكل (اللوحة المجمعة) يشير إلى عملية إعادة البناء التى قام بها حتى الفترة من ١٩٦٤-١٩٦٨م وقد قمتُ بصفتى مبعوثًا من الإدارة العامة للفنون الجميلة برفع المقاسات وتسجيل الملاحظات والتصوير لتلك القطع وشمل هذا كافة العناصر الزخرفية فى المدينة الملكية بما فى ذلك المسجد.

وحسب علمنا فإن هذه اللوحات غير شديدة الشيوع، وخاصة تلك التى توجد فى الصالات الملكية السابقة على الإسلام؛ وهى لوحات تستوحى قطع الرخام فى Ara Pacis لأوجوستو، أو بالزخارف الجصية الرومانية فى بيّاخويوسا (أليكانتى)، وقد درسها كل من بلدا Belda وتورّس بالباس، وفيما يتعلق باستخدام هذه اللوحات قديمًا نلاحظ أن الوزرات الخاصة بحجرات القصور العباسية فى سامرا تعطينا الكثير من المؤشرات فى هذا السياق، حيث نلاحظ أنها تبدأ هنا من مستوى الأرضية، وقد قام كل من هرزفيلد وكروزويل بدراستها (لوحة مجمعة ١٢، ٢، ٣, انظر الفصل الخاص بالزخارف الجصية فى هذا الكتاب). ولقد فضل الفنانون الذين

قاموا بزخرفة الصالون الكبير - على ما يبدو - بوضع أسمائهم، بصفتهم نحّاتين، على تيجان الأعمدة والأكتاف وقواعد الأعمدة وعلى الكثير من كتل الرخام الرائعة، غير أنهم لم يذكروا أسماء من قاموا بعمليات الزخرفة على الكتل الحجرية الرملية ورغم ذلك فهذه الأخيرة - فى الحالة التى نحن بصدد الحديث عنها - أعلى بكثير مما هو على الرخام. وهناك احتمال كبير فى أن يكون أشهوب، من دار الصناعة التابعة للخلافة، هو الشخص الذى أدار كل هذه العمليات والمبدع للحليات المعمارية نصف الأسطوانية bocetas.

وتتوافق اللوحات جميعها فى أنها مؤطّرة بأشرطة عريضة (من ٢٠ سم إلى ٢٩ سم) وهى أشرطة تحمل موضوعات زخرفية متعددة قمنا بدراستها فى بنود سابقة. وتعتبر شجرة الحياة hom العنصر الرئيسى لهذه الزخارف، وهى عنصر زخرفى كونى طبقًا لبعض الباحثين، حيث نجد ساقها محوريًا معلقًا به ما يشبه الجواهر والحلىّ تتوجها أغصان إهليجية (بيضاوية) ينبثق منها - عن اليمين وعن اليسار - أغصان متعرجة فى المستويين الأسفل والأوسط، وتغطى هذه الأغصان كافة المساحة من الحائط، كما أن الفواصل بها وحدات زخرفية نباتية صغيرة غاية فى الروعة، ومنها أيضًا زهرات كبيرة وثمار دقيقة ومتقنة، غير أن ما يشبه ثمار اللوز هو العنصر الزخرفى الغالب وقد فُصِلت عن بعضها وفى شكل عنقودى بحيث تكاد تشبه أحيانًا الموضوعات "الطبيعية"؛ وهناك زهور المارجريت وأوراق العنب وثمار الفلفل والأناناس (انظر كلاً من شكل ٦٣، ٦٤)؛ وكأنهم بذلك يريدون التنويه بجنة الله مسجلة على الحوائط وكما قال بابيخو تريانو فإن الفنانين أرادوا تقليد ما هو بالحديقة الكبرى فى الشرفة الكائنة أمام الصالون الكبير؛ ومن هذا فذلك يعتبر توجهًا فنيًا مختلفًا بشدة مع الأساليب الفنية المتعارف عليها فى سامراء والتى تسيطر عليها وحدات زخرفية تجريدية حيث يجد أن كل لمحة من التوجه الطبيعى تتخذ مسار وحدات زخرفية بعد تنميطها ووضعها فى إطار ميدالية مفصصة، وكذلك وحدات زخرفية

هندسية. وسرعان ما انتشرت لوحة شجرة الحياة التى نجدها على لوحات مدينة الزهراء، على العضادات الرخامية للمدينة ومحراب المسجد الجامع بقرطبة، كما ستكون الموضوع المفضل فى الزخارف الجصية والفسيفساء فى واجهة محراب المسجد القرطبى والقبة المركزية المقامة أمامه مباشرة. ولما كان الحجر الجيرى هشًا – رغم أن الفنانين ظلوا يستخدمونه على طريقة العصر القديم – فقد تم اللجوء إلى تغطية الكتلة والنقوش التى عليها بطبقة رقيقة من الجص مصحوبة بالألوان – الأحمر والأزرق والبنى ocre وبعض من درجات اللون الأخضر-. ولابد أن هذا الفن الرائع قد لقى قبولاً واسعًا حيث تم تطبيقه فى صالات الاستقبال الخاصة بالمُنْيات الأميرية القرطبية، وهذا ما تبرهن عليه بعض القطع الجصية (لوحة مجمعة ٧٢، ٦) التى تم العثور عليها فيما أطلق عليه "ضيعة القائد" والتى يتجه الرأى بشأنها الآن إلى أنها هى منية الناعورة الواقعة على شاطئ نهر الوادى الكبير.

وفيما يتعلق بالمراحل السابقة لهذا الفن "الطبيعى" الذى يتسم بالحيوية فى تطور سيقان النباتات واللفائف والذى تجسدت فيه أبرز الملامح الزخرفية الرائعة بمدينة الزهراء يمكن تحليله من أكثر من زاوية؛ فلا يمكن أن نستبعد **Ara Pacis** دى روما، ومن النقوش الغائرة **Bajorrelives** رومانية فى قصر ماتى **Mattai** والأغصان البيزنطية المشرقية المصحوبة بثمار الرمان (انظر **The Cuartely III**) وكذا وحدات زخرفية أخرى ساسانية عاشت على جوانب التوابيت الرومانية أو فى الفترة المسيحية الأولى، وكذا وحدات أخرى ترجع إلى ق ٤، ٥ فى طولوز، كنيسة سان مارتين – دى – لوفياك – طبقًا لرأى كابانيرو سوبيتا؛ وهناك أيضًا شجيرات نراها فى مخطوطات بيزنطية وقبة الصخرة بالقدس والجامع الأزهر بالقاهرة والمسجد الجامع بالقيروان (ق ٩) وفى محراب الجامع المذكور هناك وحدة زخرفية "طبيعية" مرسومة عبارة عن لفائف وثمار وأوراق وقد درسها ورسمها ج. مارسيه (لوحة مجمعة ٧٦، ٤-١، ٥).

مواقع هذه اللوحات:

شكل ٦٩، ١، ٢ الرواق، وبالتحديد فى جوانب العقود الثلاثة الخاصة بمدخل الرواق المركزى وجوانب عقدى مدخل الرواق الجانبى الأيسر. شكل ٧٠ عضادات أطراف بائكتى الأروقة. شكل ٧١ فى العقود المطموسة لخلفية الصالون الكبير: ١ فى الرواق المركزى ٢، ٣ فى الرواق الجانبى الأيسر، ٤ عملية إعادة رسم اللوحة رقم ٣, شكل ٧٢، فى حائط الرواق الجانبى الأيسر. شكل ٧٣ فى حائط الرواق الجانبى الأيمن، ٣ فى عمق الصالة فى أقصى اليسار. شكل ٧٥ فى الحائط الخاص بالرواق الجانبى الأيمن ؛ ٤ عضادة فى بداية الرواق المركزى؛ شكل ٧٦، ١، ٢، ٣ عضادات فى واجهة المسجد الجامع بقرطبة ومحرابه، ورقم ٢ مرسوم فى رقم ٤ طبقاً لجورج مارسيه ٤-١، ٥ رسم للغطاء المقبى (الطاقية) الخاص بالمحراب بالمسجد الجامع بالقيروان طبقًا لمارسيه. شكل ٧٧، زخارف جصية فى البرج الأيمن لبائكه.. الصالون الكبير.

١٥- عضادات لوحات رخامية للعقود والكوّات (الطاقات) والنوافذ:

تم نحت الدعامات **Pilastras** التى وصفناها، والخاصة بعقود المدخل للأروقة الثلاثة، من الرخام، (لوحة مجمعة ٢٦، ٢٧) ونرى عليها شجرة الحياة، وأشكالاً تقليدية على العضادات الخلافية مثل تلك العضادتين اللتين تم العثور عليهما فى قطاع الصالون الكبير، حيث نجد إحداهما لازالت هناك، أما الأخرى فكان مآلها متحف الآثار بقرطبة (لوحة مجمعة ٧٨، ١، ٢) وتوجد بها زخارف نباتية (لوحة مجمعة ٧٨: من ١- **A** حتى ١-١). وتشبه هاتين العضادتين عضادة ثالثة نجدها فى دير فى بايينا **Baena** (قرطبة)، وقد نشر جومث مورينو دراسة عنها، حيث نجد بها

أيضًا شجرة الحياة (لوحة مجمعة ٧٨، ٥). وقد ظهرت بشكل استثنائي، في المجلس الغربي الخاص بالأمير هشام كلتا القطعتين من الحجر الرملي – عضادتان على ما يبدو – وبهما شجرة الحياة (لوحة مجمعة ٧٨، ٣، ٣-١).

هناك مجموعة أخرى من القطع الرخامية الجميلة عثر عليها في المسكن المجاور للصالون الكبير (لوحة مجمعة ٧٩) وربما ينسب بعضها لحمامات المنزل حيث قام بابيخو تريانو، أثناء عملية إعادة الهيكلة، بوضعها في غرفة التسخين **Caldarium**، غير أن هذا ينبغي أن يرجع إلى عصر الحكم الثاني، والسبب أن هذا المبنى الملحق كان في بداية الأمر مغطى بطبقة من الجص الأحمر بما في ذلك القبو نصف الاسطواني؛ وهذا ما نستشفه من القطعة رقم ٥ التي تحمل نقوشًا كتابية كوفية ورد فيها اسم "الخليفة الحكم المنتصر بالله أمير المؤمنين"- طبقًا لقراءة م.أ. مارتنث نونيث. أما قطعة الرخام التي تحمل الرقم ٢ والمنحوت عليها دائرة في الجزء العلوى فهي تفصح عن أسلوب زخرفي رفيع وتقنية متقدمة مقارنة بالعضادات التي سبق الحديث عنها؛ وهنا نجد أن الأشكال اللوزية قد حلت محل شجرة الحياة في الوسط تحيط بها اللفائف مع براعم بها زهور كبيرة تقليدية وسعفات. وكإطار لكل هذا نجد لفائف من سعفات بسيطة وشريطًا له حبل ذو غصنين من الأغصان الغائرة؛ وربما كانت الزهرة السعفية الكبيرة منبثقة من خربة المفجر أو سامرا أو المسجد الجامع في القيروان (انظر شكل ٦٠). وتتخذ قطعة الرخام التي تحمل رقم ٦ شكل حرف L مقلوبًا ومعها قطعة أخرى حيث تقومان بدور الكسوة أو واجهة الكوّة (الطاقة) أو نافذة الحمام، وهذا كله طبقًا لإعادة البناء التي قام بها تريانو بابيخو والتي أشرنا إليها. هناك قطع مشابهة من الحجر الرملي عثر عليها في المسجد الملكي وبالقرب من السراي الخاص بالبرك الأربعة الكائنة في الحديقة الكبرى بشرفة الصالون الكبير (رقم ٧). وربما يمكن القول بربط هذه القطع التي على شكل حرف L مقلوبًا بالكتل الحجرية العربية المشرقية التي نجدها في قصر التوبة والتي قام بدراستها مارسيل ديولافوى **M. Dieulafoy**.

غير أن القطعة الرئيسية فى هذه المجموعة من الكتل الرخامية هى التى تحمل رقم ١ من شرفة الصالون الكبير، وقد درسها ل. جولفن. وتضم القطعة شريطًا خارجيًا فى الأعلى والأسفل وتحت الضفيرة أو الحبل وفى وسطها وحدة زخرفية رفيعة استخدمت فيها تقنية متقدمة؛ هذه الوحدة هى شجرة الحياة، وهى وحدة زخرفية شديدة التعقيد نجد فيها قرون النمّاء عند المنبت مع إدخال الكثير من العناصر النباتية بشكل تبادلى، أو القلب وثمرة الأناناس، أو إدخال نوع من التجديد حيث نجد وحدة زخرفية نباتية ذات أطراف ثلاثة وما يشبه نبات الرِّجلة Pedunculo مجعدًا، وهذا موضوع نجده فى كل من المسجد الجامع بالقيروان وفى مسجد تطيلة (انظر شكل ٦٠)، ويلاحظ أن جولفن لم يستقر على رأى بشأن ما إذا كانت هذه الوحدة مستوحاة من خشب أو عاج أو أنها مستوردة من المشرق (بيزنطة أو دمشق)، وهذا أمر مستبعد نظرًا للشبه الذى يجمع بينها وبين لوحات الصالون الكبير؛ ومن جانبنا نرى أن كافة القطع الرخامية التى نتحدث عنها تم صقلها وإعدادها خلال عهد الحكم الثانى، ومع هذا نجد أن باييخو تريانو ينسبها إلى عصر عبد الرحمن الناصر نظرًا للشبه الذى يجمع بين بعضها وبعض القطع الزخرفية التى أمكن العثور عليها فى المنية الرومانية (٩٦٥-٩٦٦). وكانت أشجار الحياة هذه والشجيرات الموازية بمثابة الأساس الذى انطلقت منه وحدات زخرفية على العضادات (ق ١١) التى تم العثور عليها فى قصر طليطلة وقصبة مالقة ودانية.

١٦- الزخرفة التى تضم الأشكال الحية (الأشخاص والحيوانات):

كانت الزخارف الحيوانية والبشرية ممنوعة فى المساجد، لكن لا ينسحب الأمر كذلك على القصور وبيوت علية القوم، وهذا ما يتأكد من خلال ما نراه فى المجلس الغربى للأمير هشام. ويلاحظ أن المساكن المحيطة بالصالون الكبير لم تبح بجديد فى هذا السياق على ما يبدو. وتعتمد مصداقية وجود زخارف حيوانية وبشرية فى المجلس

الغربى على وجود أدلة تتمثل فى جزازات قطع من الحجر الرملى وبعض قطع الرخام التى تم رفعها من المكان أو من الأماكن المجاورة للشرفات السفلى حيث تمكنت من انتشال قطع من توابيت رومانية من بين الأنقاض (لوحة مجمعة ٨٠، ٦، ٨، ١٠، ١١ وأخرى غيرها) وكذلك أشكال حيوانية من الحجر الرملى والرخام: اثنان من الأيائل أدار كل واحد منهما ظهره للآخر (١) فى شكل مسطح وهما يشبهان أو يماثلان الوحدة الزخرفية نفسها على حوض من الرخام مقطوعى الرءوس فى شالا بالرباط (١-١)؛ وهناك قطع بها سمك (٢) وهى وحدة من الرخام على شكل أسد على ما يبدو (٧). ومن بين الأنقاض عثر على أحواض بها جفت grecas ونقوش زخرفية كوفية (لوحة مجمعة ٨١، ١، ٢). وهناك لوحة جميلة مربعة من الحجر الرملى موجودة بمتحف الآثار بقرطبة (لوحة مجمعة ٨٠، ٣) منقولة من مدينة الزهراء حيث عثر عليها، على ما يبدو، بالقرب من المجلس الشرقى، وقام بدراستها كل من الآثارية بثنس ولأثارى فيلكس إيرنانديث؛ وتتضمن اللوحة دائرة فى الوسط واستمبات من الغزلان والطواويس وقد تشابكت أعناقها وتشغل الأركان؛ أضف إلى ذلك هناك بعض الحروف المكتوبة بالخط الكوفى. ويوجد فى حوض شاطبة، الذى يرجع إلى القرن الحادى عشر، وحدات زخرفية شديدة الشبه بتلك الوحدات التى نجدها على قطع العاج التى ترجع إلى القرن العاشر والحادى عشر (لوحة مجمعة ٨١، ٤، ٦، ٦-١)، إضافة إلى تلك التى نجدها فى حوض شاطبة التى ترجع إلى ق ١١. ونشر فيلكس إيرنانديث بحثًا آخر يتعلق بقطعة من الحجر الرملى من مدينة الزهراء (لوحة مجمعة ٨٠، ٩) بها رؤوس أيائل على جانبى وحدة زخرفية نباتية. وإلى جوار السراى الخاص بالبرك الأربعة الخاصة بشرفة الصالون الكبير كانت هناك قطع من الرخام، لكننا لانعرف على جه اليقين إذا ما كانت تتبع الشرفات العليا أم لا (لوحة مجمعة ٨٠، ٥)؛ ويوجد بها ثلاثة أشكال آدمية مقطوعة الرءوس مزخرفة بالموزيتة **Muzzeta** (القلنسوات) حيث نجد أطرافها بها وحدات زخرفية تشبه ما هو موجود فى التوريقات التى تم

العثور عليها فى مدينة الزهراء وتحت هذه القلنسوات يمكن رؤية زرد من شبك، ونراها متراكبة ومتدرجة مع وضع الأذرع والأكف بطريقة موازية، واستنادًا إلى الانطباع الأول عن ملامح هذه الأشكال الإنسانية يمكن القول بأنها بيزنطية (العصر البيزنطى) أو قوطية، غير أننا لا نستبعد أن تكون أشكالاً بشرية عربية مثلما هو الحال فى ذلك المحارب الذى يرتدى الخوذة والصديرى (الشبكة) ويمتطى صهوة جواده ممسكًا برمحه، وهذا الشكل نراه على طبق عثر عليه بين الأنقاض التى سقطت فى شرفة الصالون الكبير (لوحة مجمعة ٨١، A)، ويبدو أن هذه الشخصيات لها علاقة بالملوك بناء على ما يرتدون وعلى أوضاع أيديهم وقد ظهروا مرسومين فى صالة الاستقبال بقصير عمره (ق ٨) (الأردن).

وما يُبرهن على شيوع مثل هذه الوحدات الزخرفية فى القصور والمنيات الخلافية فى قرطبة قطعة من مقتنيات متحف الآثار بقرطبة وهى عبارة عن تاج عامود جميل كورنثى (لوحة مجمعة ٨١، ٣) حيث نجد أربعة من الموسيقيين يعزفون على العود ويستندون على الواجهات السفلية Pencas لشكل السلّة الذى عليه التاج؛ ويلاحظ أن الرءوس مقطوعة وأن هذه الوحدات متراكبة مع واجهات الطبلية .abaco وإذا ما انطلقنا من وحدات الأكانتوس الرفيعة الزخرفة وجدنا أن هذه القطعة يمكن أن ترجع إلى العقود الأخيرة من القرن العاشر حيث نجد أن الموسيقيين يشبهون وحدات زخرفية من أشكال آدمية على قطع فنية من العاج مثل صندوق المغيرة وعلبة لير Leyre (١٠٠٤-١٠٠٥م)، إضافة إلى حوض شاطبة. تتكامل هذه الأيقونات التى نراها على تيجان الأعمدة والأحواض مع شكل آخر منحوت من الحجر فى المنية الرومانية والتى يرى أوكانيا خيمنث أنها ترجع لعام ٩٦٥م (لوحة مجمعة ٨١، ٥)، ٥-١، ونشرهما جومث مورينو)؛ كما تتكامل أيضًا مع حلية معمارية موجية Cimacio، ورد ذكرها سابقًا، ربما تنسب إلى منية خلافية، وهى قطعة مزخرفة بحيوانات خرافية متواجهة grifo (لوحة مجمعة ٣٢، ٥). وترجع هذه العادة الخاصة بضم الوحدات

الزخرفية التى هى أشكال آدمية وحيوانية إلى موروث رومانى وبيزنطى، وهذا ما نتأكد منه من خلال تيجان أعمدة فى قرطاج، وفى تيجان أعمدة أخرى أعيد استخدامها فى المسجد الجامع بالقيروان، لسنا ندرى لماذا. وهنا نرى أن بلاط الخلفاء القرطبيين أخذ يكتسب الطابع البيزنطى من خلال الأشكال الحيوانية التى تم انتشالها من ثقافات أخرى، ومن ملبوسات مشرقية ذات أصول ساسانية، ومع هذا فإن هذه الأشكال الأيقونية القرطبية تمثل، فى نظر جومث مورينو، تقدمًا متسارعًا نحو الأسلوب "الطبيعى" الذى نراه فى الزخارف النباتية على الكتل الحجرية. وحقيقة الأمر فإن هذه الوحدات التى تتسم بعدم الحركة والتى نراها على بعض الكتل الحجرية التى أشرنا إليها وعلى قطع العاج ترجع فى أصولها إلى مشاهد ومناظر قديمة ومشرقية، والدليل على هذا هو ذلك التوازى، تلك الوحدات الزخرفية الجصية **frescos** السابقة على العصر الإسلامى والتى تم اكتشافها فى **Tadjdistan** والتى قام د. أس. رايس بدراستها، التى ترتبط بالفن الساسانى (ق ٧) (لوحة مجمعة ٨٢، ٢) وبين القطع العاجية عندنا (لوحة مجمعة ٨٢، ١). والأمر المعتاد فى مثل هذا النوع هو أشكال بشرية جالسة على الطريقة الشرقية تحمل أوانى تطهّر فى يد، ووحدة زخرفية نباتية فى اليد الأخرى فى زهرية وهذا ما نجده فى القطع القرطبية، ويرافق ذلك المشهد موسيقيون يعزفون على العود حيث نرى الأكمام والأساور **brazaletes** الواسعة، وهذا ما نشهده فى قطعة من العاج تنسب إلى عبد الملك وترجع إلى ٩٩٥-١٠٠٤م (لوحة مجمعة ٨٢، ٤). وأحيانًا ما نجد الوحدة الزخرفية المشرقية وقد تخللتها تعبيرات وملامح مشابهة لتلك التى نجدها فى الأيقونات الرومانية أو البيزنطية؛ فعلى سبيل المثال نجد الصندوق العاجى للير **Leyere** (لوحة مجمعة ٨٢، ٥) وبه مشهد الصيد، به شخص أمرد **imberebe** يحمل ترسًا يصارع به أسدين، ويلاحظ أن شكل الذراع واليد الرمح يشير إلى أنه تقليد لوحدات زخرفية بيزنطية، نراها فى اللوح الخاص بالقنصل **Probo Anicio** فى

كاتدرائية **Aosta** وفى القطعة العاجية المسماة **barberini** الموجودة فى متحف اللوفر (لوحة مجمعة ٨٢، ٦). وربما كان مقصد الفنان الذى قام بتشكيل قطعة لير العاجية تجسيد انتصار الإسلام على أعدائه، ونقرأ على الترس عبارة "باسم الله وبركة من عند الله" وكلمة **Halis** طبقًا لرأى **Navascues** .

فى الوقت ذاته نرى أن أشكال امتطاء الخيل على الطريقة العربية تتوافق أكثر مع الأشكال الأيقونية الرومانية البيزنطية بالمقارنة بالساسانية حيث نجد الذيول معقودة والتيجان وغيرها من التفاصيل المتوافقة (لوحة مجمعة ٨٢)، ٧ من فسيفساء الباردو، ٨: أشكال عربية من رقم ١ إلى رقم ١١؛ أما ١٢، ١٨، ١٥ فهى على قطع من العاج والسيراميك الأسبان الإسلامى؛ رقم ١٦ من عاج بربرينى **Barberini**؛ ١٥، ١١ من عاج قرطبى. وتحمل الأشكال القرطبية ملامح التداخل بين ما هو مشرقى وما هو غربى مثلما شهدنا ذلك وخاصة فى الزخارف النباتية، وهناك زخرفة من أصول مشرقية تسمى **"tretramorfo"** وهى مشرقية عبارة عن نسر يمسك بمخالبه اثنين من الأيائل وأسدين على جناحى الأحواض فى مراكش وغرناطة وأشبيلية (لوحة مجمعة ٨٢، ٣-١) وفى المستوى نفسه نجد أيقونة تضم حيوانات تقوم باصطياد أيائل غير حذرة. ومع هذا ففى فسيفساء الباردو نجد منظراً سابقًا على الإسلام يحمل هذه الملامح التى نجدها على قطع العاج التى تحدثنا عنها (لوحة مجمعة ٨٢، ٣) ومناظر مشابهة بعض الثريات من **terra sigillata** القديمة.

ملاحــق :-

١- مسجد مدينة الزهراء:

يرجع تاريخ هذا المسجد استناداً إلى الحوليات العربية إلى عام ٩٤١-٩٤٢، لكنه طبقًا لنقوش كتابية على المئذنة - أعاد قراءتها من جديد أوكانيا خيمنث، فإنه يرجع لعام ٩٤٥-٩٤٦، وهو العام الذى انتهى فيه بناء المسجد، وهذا ما لا يتفق مع الرواية القائلة بأن عملية بناء المسجد استغرقت ثمانية وأربعين يومًا والواردة فى الحوليات العربية. واعتماداً على العديد من النقوش الكتابية التى تم انتشالها من الصحن أمكن قراءة اسم عبد الرحمن الناصر واسم المشرف على الأعمال "سعيد بن". وتروى الحوليات العربية أنه عندما تم وضع حجر الأساس فى بناء هذا المسجد كان يجرى قراءة أخبار الانتصارات الإسلامية التى ترد من مختلف أرجاء شبه الجزيرة فى كل من مسجد قرطبة والزهراء فى آن معًا.

جرت الحفائر فى هذا لمكان بين عام ١٩٦٤ وعام ١٩٦٦، وكان اكتشاف المسجد ذا أهمية كبيرة لدراسة المراحل التاريخية والأسلوبية للفن فى هذه المدينة، فهو أقدم مبنى مزخرف فيها. ومن جهة أخرى ففيما يتعلق بالعمارة الدينية نجد أنه يمثل نقطة انتقال بين المسجد الذى شيد على عصر الإمارة فى قرطبة وبين التوسعات التى جرت خلال حكم عبد الرحمن الثالث والحكم الثانى والمنصور بن أبى عامر. ويبدو أنه عندما بدأت أعمال البناء فيه تم استبعاد فكرة العقود المتراكبة فى المنطقة المسقوفة من الجامع حيث حل محلها عقود عادية وربما كان ذلك بمثابة إعلان عن بداية المخططات البازليكية فى المجالس المخصصة للاستقبالات الرسمية، وهذا ما يفسر أن المسجد الجامع فى الزهراء قد تم تشييده بسرعة وفى فترة زمنية قصيرة لإرضاء المشاعر الدينية للسكان القرطبيين الذين أخذوا يعيشون فى المدينة الجديدة، ويرى فيلكس إيرنانديث أن حائط القبلة المزدوج قد تم بناؤه فى السنوات الأخيرة لعصر الحكم الثانى وهذا يعد بمثابة بداية للقبلة التى تم إعدادها فى عهده فى المسجد الجامع بقرطبة.

ومخطط المسجد (٣٤,٠٣×٢٥٣,٧٤ م) هو صورة طبق الأصل للمسجد القرطبى الذى يتكون من صحن محاط ببوائك ثلاث، كما أن العقود المركزية لكل واحدة منها أوسع من باقى العقود، إضافة إلى المئذنة والمنطقة المسقوفة المكونة من خمسة أروقة أو بلاطات متعامدة على حائط القبلة وقد جرى وضع أعمدة هذه الأروقة الخمسة على أساسات متصلة Cimentacion Corrida وهى طريقة بدأ العمل بها هنا بدلاً من الأسس المنفصلة لعقود الجامع خلال ق ٩ (فى قرطبة). وتم تخطيط أبواب جانبية متقابلة على أضلاع كل من الصحن والمنطقة المسقوفة، كما نجد فى الصحن بابًا فى وسط الحائط الخاص بالمدخل، وبالتحديد فى المحور المركزى للمسجد وهو باب فى الجهة الشمالية أقيمت إلى جواره مئذنة مربعة المخطط بطول خمسة أمتار لكل ضلع، ولها طابقان، وهذا التخطيط الخاص بالباب والمئذنة هما اللذان قام عبد الرحمن الثالث بتنفيذهما فى صحن المسجد الجامع بقرطبة؛ وقد شوهد أمام هذه البوابة الشمالية – على الرصيف الخارجى الذى يحيط بالمبنى – نوع من البروز وكأنه بائكة من ثلاثة عقود لها بدنان ضخمان فى الأطراف. وقد تم بناء المسجد وكأنه على شاكلة حصن، حيث نرى ثمانى عشرة دعامة أضيفت إلى الحوائط الكائنة فى الأضلاع، إضافة إلى خمس دعامات فى حائط القبلة من الخارج حيث يلاحظ أن القطاع الأوسط هو الأعرض حيث به المحراب، ويحيط به أرصفة يتم الوصول إليها من الشوارع عبر سلالم، وقد تكررت كل هذه التفاصيل فى المسجد الجامع بقرطبة.

وإذا ما تحدثنا عن زخرفة المسجد نجد أننا نشهد بداية البذخ الزخرفى الذى درسناه فى المجالس الملكية، ويلفت الانتباه ذلك الشبه بين الكثير من الوحدات الزخرفية فى المنطقة المسقوفة من المسجد وبين زخارف المجلس الغربى الخاص بالأمير هشام. ويرجع السبب فى وجود هذه الزخارف الرائعة فى هذا المسجد (غير المسبوقة وبعد عملية الشد والجذب الأسلوبية التى نراها فى واجهة سان استبان، ق ٩، فى المسجد الجامع بقرطبة) إلى القول بأنه رغم أن التوريقات – وغيرها من الوحدات – قد شهدت عناية ملحوظة ومكثفة خلال ذلك القرن وبداية القرن الذى يليه (خاصة فى العمارة الملكية والمنيات) وهى بذلك تعتبر مستودعًا لهذا الموروث الملىء

بالتجديدات التى فرضها تطورها، فهى بها تأثيرات أموية وعباسية من المشرق وكذلك إفريقية، من القيروان، حيث جرى مزجها بعناية مع الخط العام الذى بسير عليه هذا الفن فى شبه الجزيرة، وترجع أصوله إلى العصر القديم والهلنستى والبيزنطى والقوطى حيث فرض كل ذلك نفسه فى مدينة الزهراء.

أقيم المسجد فوق شرفة اصطناعية تم إعدادها من تراب مضغوط بين الحوائط الجانبية للمبنى وكأنها ماكيت (نموذج) معلق فوق قاعدة، يمكن رؤيتها من كافة الجوانب حيث تبرز المنارة التى يبلغ ارتفاعها عشرين متراً - ورد فى المقرى أن ارتفاعها أربعون ذراعًا - حيث يقوم المؤذنون من الطابق الثانى بأداء الأذان؛ وطبقًا للحوليات العربية فإن المخطط كان صوب الجنوب الشرقى وقد أجريت عليه تصميمات لضبط الاتجاه نتيجة للخطأ الذى وقع فى القرن الثامن للمسجد الجامع بقرطبة؛ وهذه الخطوة التصحيحية هى بمثابة إصلاح لخطأ معلق فى نظر فقهاء قرطبة وأهلها، ومنه ولدت المدينة الجديدة. وكان مصير هذا المسجد هو ما حل بباقى مبانى القصر؛ فقد ظلت أبوابه مفتوحة للمصلين حتى وقوع الأحداث المؤسفة خلال عام ١٠١٠م، حيث قام البربر ورعاع قرطبة بالاستيلاء على ما فى هذه الأماكن من ثروات، وأخيراً أتى عليها حريق مات فيه نساء وأطفال لجأوا إلى المسجد؛ ومن الدلائل على هذا الحريق ما تم العثور عليه أثناء الحفائر من بقايا رماد النار فى مختلف الأرجاء وكذلك الحصائر المحروقة المصنوعة من نبات الحلفا، ورقائق الرصاص التى تعرضت للتلف فى المنطقة المسقوفة من المصلى. وأصبحت المدينة طللاً بعد عين، واستمرت عمليات النهب والسلب لما فيها طوال العصور الوسطى حيث نهبت الكتل الحجرية وكتل الرخام. وبعض الكتل الحجرية المزخرفة؛ ووقع الشىء نفسه فى القصور. وهنا نجد أن المسجد هو ذلك الجزء الذى تعرض لأكبر قدر من التلفيات فى رأى فيلكس إيرنانديث، حيث إن لصوص الأطلال الذين كانوا يأتون من السهل يجدونه فى أول طريقهم قبل الوصول إلى قصور الشرفات العليا. أى أنه انتزعت الأغلبية العظمى للكتل الحجرية من المسجد، وخاصة الموجودة فى الأساس وبذلك تم القضاء على

المكان ولم تتبق إلا القليل من القطع المزخرفة غير الصالحة لإعادة الاستخدام، وكذا بعض عقود الواجهة والشرّافات ومكونات بعض الرفارف والأشرطة الحاملة للنقوش الكتابية وبعض تيجان الأعمدة وقواعدها والعديد من جزازات أبدان الأعمدة، حيث أصبح من المستحيل القيام بعملية إعادة البناء إلى ما كان عليه. وإيجازاً للقول فقد جرت خلال السنوات الأخيرة تعلية الحوائط للحيلولة دون انهيار أرضيات الهضبة الاصطناعية التى كان المسجد مقاماً عليها.

شكل ٨٣: ١، ٢ مخطط المسجد؛ و ٣ إعادة بناء مفترضة؛ ٤ إعادة بناء تقريبية لعقد المدخل للمنطقة المسقوفة؛ ٥ واجهة العقود الخمسة لبوائك الصحن، وهى عملية مفترضة؛ ٦ إعادة بناء للعقود والمنارة مع شرّافات مسننة؛ ٧، ٨، ٩ نجد هيكل الرفارف الداخلية فوق عقود الصحن؛ ٩ مخطط مصحوب بخط صرف المياه من المئذنة.

شكل ٨٤: المسجد الأموى في قرطبة المسمى El Fontanar (طبقًا لدولورس لونا أوسونا وأنا ماريا ثامورانو أريناس، مع ما يصحب ذلك من تطور تاريخى فى البناء بين مسجد مدينة الزهراء وتوسعة المسجد الجامع بقرطبة على يد المنصور بن أبى عامر)؛ ٢ مخطط المسجد الخلافى فى قرطبة بشارع الملك إيريديا، وهو الآن دير القديسة كلارا (طبقًا للمهندس المعمارى إسكريبانو أورثيلاى)، ٥ رؤية شاملة للمسجد الجامع بقرطبة فى نهاية القرن العاشر، مع وجود الميضأة إلى اليسار (أسود) طبقًا لـ أ.خ. مونتيخو قرطبة)؛ ٣ مسجد مدينة الزهراء مع وجود الميضأة فى بدايته إلى جوار حائط الحماية الخاص بشرفة الصالون الكبير؛ ٤ مسجد الزهراء، وهو قطاع تم أخذه فى منطقة المقصورة مع الأساسات المتصلة لواحدة من سلسلة العقود الخاصة بالمنطقة المسقوفة؛ ٦ حالة مسجد الزهراء بعد الانتهاء من الحفائر؛ ٧ مسجد الزهراء، وهو مخطط عقد استناداً إلى سنجة عثر عليها فى المنطقة المسقوفة.

شكل ٨٤-١: ١، شكل المسجد بعد الانتهاء من أعمال الحفائر عام ١٩٦٦؛ قطاع رأسى للحائط الجانبى من الناحية الشرقية مع قنوات المياه الخاصة بالصحن (من مجارى قرطبة طبقًا لأثورين).

شكل ٨٥: ١٤ Q-O حالة قطاع الممر أو الساباط بين حائطى القبلة بالمسجد، ١٥ O-Q مشاهد قطاعية من المخطط السابق؛ ١٦ P-A الحالة التى ظهرت عليها المئذنة مع بوابة الدخول إلى الصحن من الجهة اليسرى، ويلاحظ أن المئذنة من الداخل مثمنة؛ ١٧ شكل الدهليز الشمالى للصحن أثناء عمليات الحفائر؛ ٨ كتل حجرية على شكل مخدات فى قطاع المقصورة؛ ١٩ شكل بنية الحوائط فى الأضلاع مع بروز فى الأسفل Zarpas؛ ٢٠ O-Q، قطاع المقصورة حيث الأرضية لها بلاطات من الطين الأحمر؛ أما الباقى فهو عبارة عن أرضية ترابية terrizo كانت الحصائر توضع عليها؛ ٢٠-١ قطعة مستديرة من الرصاص للربط بين التاج وبدن العامود فى سلسلة عقود المنطقة المسقوفة، ولما كان المسجد قد تعرض للحريق فإننا نرى أثر الحصيرة ومطبوعًا على الرصاص.

شكل ٨٦: ٢١ إعادة بناء فعلية للجزء العلوى للواجهة الخارجية للصحن، الحائط الشرقى (طبقًا لفيلكس إيرنانديث وبابون مالدونادو)؛ ٢٢ وحدة زخرفية فى منطقة الصحن؛ ٢٣ شرائط زخرفية عثر عليها فى منطقة الصحن؛ ٢٤ تشبيكات خاصة بالواجهة فى الجزء المسقوف من المسجد وهى تشبه أخرى بالمسجد الجامع بقرطبة (ق ١٠) (٢٤-١)؛ ٢٥ تشبيكة أخرى فى منطقة المصلى المسقوف؛ من ٢٦ إلى ٣٤، وحدات زخرفية عثر عليها فى الجزء المسقوف من المسجد، ٢٦، ٢٧ شرائط ضيقة فى المسجد، ٢٨، ٢٩، ٣٠، ٣١، ٣٣ من الواجهات الخارجية للجزء المسقوف؛ ٣٢ P كتلة حجرية عبارة عن حلية معمارية مقعرة nacela عثر عليها فى الصحن، وهذه الوحدة هى عبارة عن تتويج مفترض للطابق الأول للمئذنة؛٣٤- O، أشرطة ضيقة من المنطة المسقوفة.

شكل ٨٧: ٣٥ ٥، ٣٦ ٥، عبارة عن سنجة وبرذعة لعقود صغيرة عثر عليها فى ذلك الجزء المسقوف؛ ٣٧، ٣٨ زخرفة من مثمنّات عثر عليها فى الصحن (هو نفس العنصر الزخرفى المثمن الموجود فى أفاريز مسجد ابن طولون بالقاهرة طبقًا ل. ل. جولفن)؛ ٣٩ سنجة عقد واجهة خارجية فى المنطقة المسقوفة؛ ٤٠ زخرفة عبارة عن مثمنّات فى الصحن؛ ٤١، ٤٤، ٤٧ إفريز من الأطباق النجمية المثمنة عثر عليها فى الصحن والجزء المسقوف ٤٢ زخرفة لإطار مفترض لطاقة (كوّة) فى الجزء المسقوف؛ ٤٥، ٤٦ زخرفة عثر عليها فى الصحن من أكتاف (أعمدة مربعة) مفترضة على جوانب العقود؛ ٤٨، ٤٩ كوابيل لدماك بارز (الحدائد) **impostas** لعقود صغيرة عثر عليها فى الصحن.

شكل ٨٨: ٥٠ عقود مع أفاريز تحمل نقوشًا كتابية كوفية فى صحن المسجد الجامع بسوسة (ق ٩-١٠) وربما كانت نموذجًا لتلك التى توجد فى مدينة الزهراء وعليها نقوش كتابية (الصحن). ٥١: لوحة تأسيس المئذنة عثر على جزازاتها فى الصحن؛ ٥٢، ٥٣، ٥٤ نقوش كتابية كوفية عثر عليها فى الصحن.

٢- نظرية تتعلق بواجهات مسجد مدينة الزهراء وواجهة ما أطلق عليه مكتبة المسجد الجامع بالقيروان (شكل ٨٩) :

يرى كل من جومث مورينو وكروزويل أن الواجهة الصغيرة للمكتبة الخاصة بالمسجد الكبير فى القيروان والكائنة فى جدار القبلة (٤، ٥، ٦) هى ثمرة من ثمار التأثيرات القرطبية، أى أنها منبثقة عن الواجهات الخارجية الكبرى وعن واجهة المحراب فى المسجد الجامع بقرطبة (B) رغم أن بوابة المكتبة المذكورة ترجع إلى القرن الثالث عشر؛ أما كل من ج. مارسيه وترّاس وتورس بالباس فيرون عكس ذلك وهى أن هذه البوابة الصغيرة، التى من المفترض أنها ترجع إلى القرن التاسع، أحدثت تأثيرها على البوابات القرطبية. وحقيقة الأمر أن المهندس المعمارى ريكاردو بيلاثكيث

بوسكو هو من بدأ طريق المقارنة بين البوابات القرطبية والبوابة التونسية حيث قام – ولأول مرة – برسم الواجهة القيروانية مشيراً إلى درجة الشبه بينها وبين الواجهات القرطبية (٦). وقد تناول المهندس المعماري أ. ليزن هذه المسألة خلال السنوات الأخيرة ورأى أن واجهة المكتبة كانت محراب مسجد يزيد، في بداياته، والذي تأسس عام ٧٧٤م؛ وفي عام ٨٣٦ تم إحلال المسجد الكبير محل المسجد القديم؛ ويرى ليزن أنه لم يتبق من المسجد القديم إلا نظام الصرف الجميل المصنوع من الرخام (٣) والذي يوجد وسط الصحن الخاص بالمنطقة المشكوفة من المبنى القديم للمسجد، وقد أصبح الآن في ركن من أركان صحن المسجد الجديد الذي يرجع إلى القرن التاسع. وقد انعكست ملامح هذه النظرية بوضوح في المخططات ١، ٢ التي قدمها ليزن؛ (١) المخطط الحالي للمسجد القيرواني (٢) مخطط المسجد القديم داخل المسجد الحالي مع نظام صرف المياه في منطقة المركز حيث يلاحظ أن هذا وواجهة المكتبة يقعان على المحور نفسه.

ورغم ذلك فقد عبر كافة المتخصصين عن دهشتهم لوجود العقد الحدوي المغلق في بوابة المكتبة مع ما يصحبه من منكب وطنف بارزين، أما السنجات فهي تتسم بالاكتمال، وهذه كلها مواصفات أكثر التصاقًا بالعمارة القرطبية في عصر الخلافة عن كونها سمة من سمات العمارة التقليدية الإفريقية خلال القرنين الثامن والتاسع. وقبل اكتشاف مسجد مدينة الزهراء كان المتخصصون الذين يدافعون عن تأثير قرطبة في القيروان يستندون في دفاعهم عن رأيهم إلى واجهة المحراب الحالية للمسجد الجامع في قرطبة والتي تتوجها عقود مفصصة صغيرة (B) وبعد عملية الحفائر التي جرت في مسجد الزهراء، وانطلاقًا من منظر الجزء العلوي الخاص بواحدة من الواجهات الخارجية للصحن الذي قمنا بإعادة هيكلته في الشكل (A) يمكن أن يثور الجدل حول النظرية التي أتى بها ليزن، ذلك أن تلك الواجهة القرطبية لها عقود حدوية وأعمدة في الطابق الثاني (الجزء الأعلى) – مثلما هو الحال بالنسبة لواجهة المكتبة –

كما تتوج هذا الجزء الشرّافات المسننة الحادة. ومن جانبنا نرى أن المكتبة ربما تأسست خلال القرن الحادى عشر متوافقة مع الفاصل الخاص بالمقصورة والذى تم إعداده فى عصر المعز (C، C كوّة المنبر فى A وباب المكتبة فى الشكل B) حيث نجد أن ج. مارسيه يعزى إليه إعادة بناء الأسقف المدهونة والخاصة بأروقة الجزء المسقوف من المسجد، وهى أسقف تضم أنماطًا زخرفية شديدة الصلة بملامح الفن القرطبى خلال القرن العاشر؛ وعلى هذا يمكن القول أن موقع بوابة المكتبة وكذا نظام الصرف فى محور واحد، إنما هو محض مصادفة وليس كما يقول ليزن. أضف على ما سبق أن البنيقة الملساء المشيدة من كتل حجرية (أدية وشناوى) فوق العتب الخشبى المكفت فى سنجات المنبت الخاص بالعقد الحدوى ليس إلا النمط المعتاد فى العمارة الأسبانية الإسلامية والعمارة المغربية، ففى غرناطة نجد بوابة Pesas (ق ١١) (٨) والبوابات الطليطلية (٧). وإذا ما تحدثنا عن الحاجز الخشبى للمقصورة فى المسجد القيروانى لوجدنا أن كافة المتخصصين يعربون عن دهشتهم لوضعه على يمين المحراب بينما العادة أن يكون فى المركز أى أمام المحراب، وهذه هى العادة المتبعة فى الأندلس منذ تأسيس المسجد الجامع فى عصر الإمارة فى قرطبة وهنا نضيف ما ألمح إليه المقرى – مع غيره من كتاب الحوليات العربية – عند الحديث عن مدينة الزهراء وهو أن مقصورة مسجد هذه المدينة قد وضعت فى الجانب الأيمن للمحراب. وما يزيد من تدعيم وجهة نظرنا هو أن العقود الحدوية ذات الطنف الواضح والتى نراها فى المسجد الجامع بسوسة مشتقة من القرطبية، وكذلك الأمر بالنسبة للعقود المستجدة فى وسط الأروقة (بوائك) الأكبر فى الصحن الخاص بمسجد الهدية بالمقارنة بغيرها، وهى التى شهدناها فى مسجد مدينة الزهراء. يضاف إلى ما سبق وجود بروز عند المدخل المحورى لكل صحن من صحون هذين المسجدين، وهذا ما نوّه إليه كلوزبريش Klaus Brisch .

٣- مئذنتا مسجد مدينة الزهراء والمسجد الجامع بقرطبة (شكل ٩٠) :

كان ضلع مئذنة مسجد مدينة الزهراء خمسة أمتار، وهى ذات مخطط مربع ويبلغ ارتفاعها عشرين متراً - أربعون ذراعًا طبقًا للمقرّى - وهى المقاسات نفسها التى كانت عليها المئذنة القديمة للمسجد الجامع بقرطبة (وهذه الأبعاد هى التى ستكون عليها مآذن المساجد الجامعة فى كل من تطيلة وسرقسطة بناء على اختبارات آثارية قام بها ن. ناباس كامرا و أ. ألماجرو). وبالتالى كانت نسبة الارتفاع إلى القاعدة ١/٤ وهذا من المعتاد فى المساجد القرطبية (٤) ثم جاء عبد الرحمن الثالث بعد الانتهاء من بناء هذا المنار بست سنوات وأنشأ المئذنة الكبرى فى المسجد الجامع بقرطبة والتى قام بدراستها فيلكس إيرنانديث (١). وقد قام ذلك المهندس بإعادة بناء تلك المئذنة المربعة (٨,٤٨م لكل ضلع) واستند فى ذلك على وصف المؤرخين العرب، وبلغ ارتفاعها ٤٢,٢٠م كبنية معمارية مكونة من طابقين (٢) أضاف إليها ارتفاعًا آخر عبارة عن هيكل معدنى على شكل ثمار الرمان وزهور السوسن بلغ ارتفاعه ٥,٣٠م. وانطلاقًا من مئذنة مدينة الزهراء نرى أن مئذنة المسجد الجامع فى قرطبة لم يتجاوز ارتفاع الهيكل المعمارى لها عن ٣٥م، أى بنسبة ١/٤ (قاعدة/ طول) (٣ B، ٥). وربما كان مصدر هذه النسبة بين الارتفاع والعرض أحد الأبراج أو الآثار المهمة الموروثة عن العالم القديم أو أحدى الفنارات، وهى أبراج لها ارتفاعات مختلفة إلا أن نسبة الارتفاع مع العرض ثابتة. ومن هنا جاء فى "القرطاس" - طبقًا لما أورده ج. مارسيه - وصف لمئذنة مسجد القرويين بفاس والذى شيد عام ٩٦٥م أثناء حكم عبد الرحمن الثالث حيث يبلغ طول كل ضلع خمسة أمتار - أى ٢٧ شبراً - أما الارتفاع فهو أربعة أضعاف ذلك "سيراً على قواعد العمارة". وقد شاعت هذه النسبة بين المآذن المغربية، ومع هذا ظهرت أخرى هى ١/٥ وفرضت نفسها خلال القرن الثانى عشر من خلال الخيرالدا.

وبفضل ما عثرنا عليه إلى جوار أطلال مئذنة مسجد مدينة الزهراء من عدة شرّافات مزخرفة ومتفاوتة فى المقاسات يمكن لنا أن نتخيل ما كانت عليه مئذنة المسجد الجامع بقرطبة حيث كانت شرافات مثل هذه تتوج كل طابق فيها والتى نراها الآن بشكل لا جمال فيه وهى الإضافات المسيحية للمئذنة (٧). هناك موضوع آخر يتعلق بالمآذن الأسبانية الإسلامية ألا وهو الخاص بالجزء الخارجى للمئذنة الذى يطل منه المؤذن للنداء للصلاة، وبالتحديد سقف هذا الجزء، إذ نرى أنه يتكون من شكل جمالونى ذى ثلاثة انحدارات وليس عبارة عن قبة أو قبة مفصصة (B. ٣) وعندما ننتقل إلى المسجد الجامع فى القيروان نجد أن مئذنته التى ترجع إلى القرن الحادى عشر طبقًا لليزن ٦١) والتى تقع فى الحائط المجاور للصحن، تتخلى عن النسبة القرطبية لتعانق أخرى هى ١/٣ بالنسبة للطابقين الأول والثانى، ذلك أن الطابق الثالث ربما أضيف فى وقت لاحق. وانطلاقًا من وصف البكرى (ق ١٢) للمئذنة تولى كل من كروزويل وليزن ول. جولفن بإعادة بناء المئذنة بشكل تقريبى من حيث المقاسات: ٨, ١٠ طول كل ضلع، ويبلغ ارتفاع الطابق الأول ١٨,٩٠م أما الثانى فهو ٤, ٥م. وفى هذه الحالة نجد أن الشرافات هى العنصر الزخرفى الذى يتوج كل واحد من هذين الطابقين وهى شرافات مختلفة الأحجام ذات خطوط منحنية ومزاغل تم استقاؤها من الأسوار الحربية، وتم تبرير ذلك بأن تلك المآذن تكون بمثابة أبراج طلائع حربية فى أوقات الخطر.

٤- صحنا مسجد مدينة الزهراء والمسجد الجامع بقرطبة (شكل ٩١):

لقد زالت البوائك الخاصة بصحن المسجد الجامع بقرطبة (ق ١٠) والتى أمر بتأسيسها عبد الرحمن الثالث وذلك فى نهاية القرن الخامس عشر حيث حلت محلها البوائك الحالية؛ وبعد الحفائر التى جرت فى مسجد مدينة الزهراء تمت البرهنة على أن هذا الصحن كان به بوائك ثلاث (٤) وهى البوائك نفسها التى أمر الخليفة

بإقامتها عند توسعة المنطقة المسقوفة فى المسجد الجامع والتى حلت محلها البوائك الحالية التى أقيمت فى عصر الملوك الكاثوليك حيث تم الجمع بين ثلاثة عقود لها طنف وكذلك وضع دعامات (٥) .Contrafuertes هناك عقدان أكبر حجمًا من باقى عقود البوائك التى شيدت خلال القرن العاشر فى المسجد الجامع، هما عقدا المدخل فى الأضلاع سيرًا فى هذا على النهج المتبع فى الزهراء، ولابد أن لكل واحد من هذه العقود طنف خاص به يستند على حليات معمارية مقعرة nacelilas بارزة أصبحت جزءًا من الحلية المعمارية المتموجة .Cimacio (٤-١) أما بالنسبة للواجهة الفاصلة بين الصحن والجزء المسقوف فى المسجد الجامع بقرطبة (٣، ٣-١ وهذا الشكل الأخير بناء على رأى جومث مورينو) فإنها قد زالت تمامًا من مسجد مدينة الزهراء، غير أن هناك من الأسباب التى تدعو للظن أن تلك الواجهة كانت موجودة فى ذلك المسجد (الزهراء) فقد عثر بجوار أساسات المسجد على بعض أبدان الأعمدة كاملة وكأنها سقطت فى مكانها الذى أقيمت فيه، كما توجد رفارف لها مقرنسات modillones على شكل لفائف، وكذا شرّافات كبيرة ظهرت فى منطقة الصحن، وهذه كلها مكونات نراها تتكرر فى واجهة صحن مسجد قرطبة (ق ١٠) (٣-٢، ٧، ٨، ٩)؛ ورغم أننا لا نستبعد أن يكون مخطط ذلك المكان قائمًا أثناء عصر الإمارة، وهذا ما نستشفه من الرسم الذى أعده فيلكس إيرنانديث حيث أوضح من خلاله الخطوات التاريخية لدعم الأكتاف Pilares التى هى على شكل حرف Tوالخاصة بالمبنى الذى شيد فى عصر الإمارة وعصر الخلافة (١). وبالنسبة لعقود البوائك يجب أن نضع فى الحسبان أيضًا عقود بوائك المسجد الكبير فى القيروان والتى أضيفت خلال ق ١٣.

٥- العقد الحدوى (شكل ٩٢) :

كان العقد الحدوى هو العقد الأكثر شيوعًا فى مدينة الزهراء إن لم نقل أنه الوحيد، ورغم هذا فكما رأينا لم يصلنا من هذه العقود إلا ستة كاملة قائمة فى

مكانها بالإضافة إلى عدة عقود حدوية أخرى صغيرة عبارة عن عقود زخرفية. غير أن هنا عشرات الأجزاء من مكونات هذه العقود - قطع حجرية مزخرفة وسنجات وبراذع وبنيقات - الأمر الذى سهل من مهمة إعادة بناء الصالون الكبير: ويلاحظ أن كافة عقود هذا الصالون لها انحناء Peralte بمعدل ١/٢ من القطر وهى نسبة تعتبر من سمات عمارة هذه العقود فى عصر الخلافة؛ ومع هذا فإن تسارع عمليات البناء فى المدينة الملكية أدت إلى نسب متنوعة ومختلفة عن القاعدة لدرجة يصعب علينا حصرها بدقة شديدة. فقد عثر على عقود لها سنجات كاملة وجزئية، حيث أن أولاها تنسب إلى فترة متقدمة من عصر الحكم الثانى. وقد أشرنا إلى أنه منذ إنشاء المسجد الملكى نجد أن الجديد فى العقد فى مدينة الزهراء هو عبارة عن سنجات مزخرفة فى تبادل مع أخرى ملساء، حيث نجد أن الأولى غير مسبوقة فى الحقل المعمارى على الأقل - فى المنشآت السابقة على العصر الإسلامى.

بدأت قصة العقد الحدوى القرطبى، الذى هو موروث قوطى فى نظر جومث مورينو، فى المسجد الجامع الذى شيد فى عصر الإمارة القرطبية، وجاء ذلك فى الداخل والواجهات الخارجية، وكان هذا العقد مصحوبًا دائمًا بطنف لسنا نعرف أصوله بدقة، ورغم هذا فإن تورس بالباس يرى أنها توجد - ولكن على استحياء - فى المسرح الرومانى ببورد يوس Burdeos، أما السنجات فإنها تتكىء على المشرشر أو كتل الحجارة الموضوعة بشكل أفقى والتى تحملها حدائد العقود impostas، وهذه الأخيرة هى واحدة من السمات الأساسية لعقودنا. أضف إلى ذلك وجود العتب المُسَبَّخ والممتد من إحدى الحدائر إلى الأخرى، الأمر الذى يساعد على عملية تراكب بين العقد والعتب وهنا نجد أن الموروث رومانى الأصل بوضوح؛ وبغض النظر عن أن العقد الحدوى هو واحد من خصوصيات العمارة القوطية فإنه كان يستخدم كزخرفة معمارية فى روما، وفى العمارة الهلنستية وانتشر فى وسط حوض البحر المتوسط، ومن هناك انتقل إلى أحد المساجد المشرقية - فى دمشق وأفريقية والمسجد الجامع

بالقيروان، وهنا حمى وطيس النقاش حول أصول هذا العقد فى العمارة الإسلامية، رغم أن الأمر فى حالة الأندلس يشير بوضوح إلى سيطرة العقد القوطى. وقد دافع جومث مورينو عن تأثير العقد الحدوى الأندلسى فى المسجد الكبير فى القيروان (ق٩) (C رسم طبقًا لـ. ليزن) وكانت النسبة ١/٣ أو الانحناء المفتوح، كما أن ذلك يمتد تأثيره إلى عقود واجهات خارجية تاسست فى القرن العاشر والخاصة بالمسجد الجامع فى سوسة وهى عقود مصحوبة بطنف (٤).

ومن الناحية النظرية نجد أن بدايات العقد الحدوى القرطبى متمثلة فى البوائك القائمة فى الجزء المسقوف من المسجد (عصر الإمارة بقرطبة) بنسبة ١/٣، ١/٢ أى أنها مماثلة للعقود القوطية من الناحيةالعملية حيث نجد الانحناء مغلقًا بعض الشيء. أما فى الواجهات الخارجية فإننا نرى أن نسبة ١/٢ أخذت تفرض نفسها بمعنى أن الانحناء أكثر انغلاقًا بالمقارنة بما كان قائمًا فى كل من المشرق وأفريقية؛ ويمكن أن نرى العينات الأكثر تمثيلاً للعقود الحدوية للمسجد القرطبى داخل بوابة **Deanes** (q، ١، ٢ طبقًا لجومث مورينو) وداخل بوابة سان استبان (٥، ٦ طبقًا لجولفن) والجزء الخارجى للبوابة (٤ طبقًا لكاميس كاثورلا) حيث تأصلت بشكل نهائى نسبة الـ ١/٢ الخاصة بالانحناء الخارجى (منكب العقد) والمسننات فوق الحدائد**impostas** والسنجات الحجرية فى تبادل مع سنجات مكونة من أربعة أو خمسة قوالب من الآجر موضوعة على جنبها **Canto** وإطار الإفريز، وإذا ما كانت بوابة فهناك العتب المُسَنَّج تحت نصف الدائرة الخاصة بالعقد وهناك البنيقة الملساء. وقد انتقل هذا النوع من العقد إلى الواجهات الخارجية لمسجد مدينة الزهراء، لكنه غاب عن المجالس الملكية فى هذه المدينة. ويمكن القول بأن هذا النمط من الواجهة الذى قمنا بوصفه كان قد بدأ فى أكثر من بينها **Lepcis Magna** وفى طرّكونة الرومانية (شكل ٩٣، B، .C) وتشير هذه النماذج بوضوح إلى الانحناء المقام على عتب الأبواب القرطبية (شكل ٩٣ .D).

وخلال القرن العاشر نرى أيضًا استمرار هذه العقود فى الواجهات مثلما هو الحال فى بوابة سان استبان، بما فى ذلك البوائك الزخرفية العلوية (شكل ٩٣، ١) التى نجدها فى توسعة المسجد القرطبى، خلال عصر الحكم الثانى وعصر المنصور بن أبى عامر (لوحة مجمعة ٨٦، ٢١، ٢٨ حتى ٣٣) حيث نجد أنها جميعها تتسم ببروز واضح للبنيقات. ويلاحظ أيضًا أن الفتحات، ذات العتب، الخاصة بهذه البوابات الخارجية؛ تفتقر لأعمدة ملتصقة بالجدار، وهذا خلافًا لما عليه البوابات الخارجية بمسجد القيروان. وإذا ما كان لنا أن نبحث عن سبب غيبة العقد الحدوى من المجالس فى مدينة الزهراء لقلنا إنه جاء من القيروان إلى قرطبة خلال القرن التاسع وهذا ما نستخلصه من وجود العقود فى الواجهة التى تفصل بين الصحن والجزء المسقوف من المسجد الجامع (لوحة مجمعة ٩١، ١) وقد تكرر الأمر فى هذه الواجهة التى تم ترميمها فى عصر عبد الرحمن الثالث (لوحة مجمعة ٩١، ٣-٢، ٩٢ .b)

هناك جانب مهم آخر يتعلق بالعقود القرطبية منذ بداياتها فى البوائك الداخلية للمسجد (ق ٩)، ألا وهو ذلك التبادل بين السنجات الحجرية الملساء والسنجات المشيدة من الآجر المرصوص على جنبه Canto (لوحة مجمعة ٩٣-١، ٧) وقد تكرر ذلك فى المنارة التى ترجع للقرن نفسه، وهذه المنارة يطلق عليها سان خوان دى قرطبة (لوحة مجمعة ٩٣، ٨). وانتقل هذا إلى مدينة الزهراء حيث نجده فى المسجد وفى العقود الخاصة ببائكة الشرف فى شرفة المجلس الشرقى (لوحة مجمعة ٩٣، ٩). ولابد أن لهذه السنجات فى قرطبة تأثير بيزنطى، وفى هذا المقام قدم لنا بنيوت Benoit بعض الأمثلة البيزنطية الواضحة من بينها تلك التى نجدها فى تاجيا ذيوتكوس T. Theotocos فى القسطنطينية (لوحة مجمعة ٩٣-١، ٢، ٣) إضافة إلى مصليات شرلمانية. هناك أيضًا إس. فلبرتو دى جران ليو S.F. de Grak lieu وبيت العماد دى فروجيس Frujes (ق ٩) (لوحة مجمعة ٩٣-١، ٦) وقد ظهرت فى منازل Ostia عقود قصيرة rebajados مشيدة من الآجر تبادلا مع الكتل الحجرية

(لوحة مجمعة ٩٣-١، ١)، وفى قناطر المياه acueducto فى شرشيل (تونس) قام ج.ل. باليت وف. ليفدار برسم سنجات مشابهة لبعض العقود السفلى. وقد وضع فيلكس إيرنانديث عند عملية إعادة بناء الصالون الكبير فى حسبانه تأثير اللونين. وهى عبارة عن سنجات حمراء اللون تبادلا مع سنجات أخرى مزخرفة، إذ كان ذلك شديد الشيوع فى النمط البيزنطى، ومن أمثلة ذلك سان ديمتريو فى سالونيك، وهذا دون الحاجة إلى اللجوء للآجر والذى لازال مستلهمًا فى نوافذ حلق Tambor الخاص بالقبة الخارجية لمسجد الزيتونة بتونس (ق ١٠) (لوحة مجمعة ٩٣-١، ١٠).

وفيما يتعلق بالعقود الزخرفية التى تتوّج واجهات المساجد القرطبية ابتداء من بوابة سان استيبان فإننا نجد الآثارى رويُ مارفيل قام بنشر بحث درس فيه إفريز رائع لهذه العقود االنصف اسطوانية التى ترجع إلى بداية العصر المسيحى أو العصر القوطى، حيث عثر عليه فى دير سانتا كتالينا دى قرطبة، وهو اليوم الدير المسمى بدير القديسة كلارا، على أساس أنه سابقة محتملة؛ وباستثناء المساجد فإن هذه العقود لم تظهر فى المجالس الملكية بمدينة الزهراء رغم أننا نرى تنويهًا بها فى كتل حجرية مبعثرة عثر عليها إلى جوار السراى الخاص بالبرك الأربع بشرفة الصالون الكبير، إضافة إلى التشبيكات التى تمت دراستها والتى عثر عليها فى هذا الصالون والتى يمكن أن تكون جزءًا من النوافذ الزخرفية فوق عقود المداخل.

٦- الأسقف الخشبية:

ما حدث من هدم وإشعال حرائق فى مدينة الزهراء ابتداء من القرن الحادى عشر يفسر سرّ اختفاء الأخشاب الخاصة بالبوابات والأسقف التى كانت ثرية الزخرفة سواء كانت تلك الخاصة بالمسجد أو المجالس. وحتى يمكن توضيح الصورة فإننا نرجع إلى الأسقف المسننة (ذات العتب) فى المسجد الجامع بقرطبة (ق ١٠) وإلى المسجد الجامع فى القيروان حيث الأسقف هناك مستوية، ثم إلى عملية الانتقال

فى الزخرفة بين الحجارة والخشب بذكر أمثلة شاهدة على العصر مأخوذة من الأفاريز وأطراف دعامات الأسقف Canecillos والرفارف المعروفة ابتداء من ق ١١، ق ١٢ فى كل من طليطلة وملقة وألمرية وغرناطة. وقد نقل فيلكس إيرنانديث صورة من الأسقف الخاصة بالمسجد الجامع فى قرطبة ليعيد بناء أسقف الصالون الكبير دون اللجوء إلى تفاصيل ذات طابع زخرفى. هذا السقف المصطنع لم يكن منه مناص حيث يعتبر الوسيلة الوحيدة لحماية العناصر الزخرفية فى داخل المبنى.

وترجع الرسومات الأولية لسقف المسجد الجامع بقرطبة إلى جيرالد دى برانجى G. de Prangey (لوحة مجمعة ٩٤، ١)، إذ قام هذا الرّحالة الباحث بإعادة رسم السقف بشكل جمالونى مع وجود أوتار على الكانات المستعرضة ويلاحظ أن كافة الأجزاء مزخرفة. ولا شك أن عملية إعادة البناء استلهمت أيضًا أسقف بلاطات مسجد تلمسان الذى شيد فى عصر المرابطين والتى قام ج. مارسيه برسمها بدقة تثير الإعجاب (٦-٢). وأيًا كان الأمر فالنقاش لازال دائرًا حول وجود دعامات الأسقف خاصة بالكمرات Vigas، وما يصحب ذلك من ألواح خشبية فى أماكن تغطى الفواصل بين الكتل الخشبية (العروق) والمزخرفة جميعها بزخارف هندسية ونباتية ذات تأثيرات واردة من وراء الرافدين mesopotamica، وقد برهن على ذلك كل من ج. مارسيه وهنرى ترّاس وفيلكس إيرنانديث، وقد استلهمت كافة هذه الأجزاء تلك الزخارف التى أمكن انتشالها من الجزء المسقوف. ثم قام فيلكس إيرنانديث ببرمجة عملية إعادة البناء التى لم تتم (٢، ٢-١) ثم تم رسمها على م. باستور ماندويلو دون أية زخارف (٣). قام مارسيه برسم بعض الكمرات المزخرفة التى قلد بها الكمرات الأصلية التى ظلت حتى ذلك الحين فى بوائك الصحن (٦). ولا نرى فى كل هذه الرسومات أى أثر لأطراف الدعامات Canecillos التى وضعها جيرالد دى برانجى فى رسوماته. وفيما يتعلق بجنب اللوح الذى تستند عليه الكمرات نجد أن فيلكس

إيرناندث رسم زخارف نباتية فى وحدات تبادلية منها وحدات نباتية ذات أطراف ثلاثة (٢-١) (٩) وهذا النموذج الزخرفى رأيناه فى أطراف المقرنسات الخاصة بشرفة الصالون الكبير فى مدينة الزهراء. وقد نقلت هذه الزخرفة عن أخرى مأخوذة من كرانيش رومانية، غير أنها محوّرة بعض الشىء حيث نجد من بين هذه الكرانيش تلك التى فى ماردة (١٠). وتم نقل هذه العناصر إلى أسقف مسطحة ترجع للقرن الحادى عشر بالمسجد الجامع بالقيروان حيث قام برسمها ج. مارسيه (٥)، وعلى هذا نرى أن العناصر الزخرفية التى نحن بصدد الحديث عنها تحولت إلى أماكن مرتفعة وغالباً ما نراها مرتبطة بالأسقف، وهذا ما نراه فى الأسقف والرفارف الأسبانية الإسلامية والمدجنة ابتداء من ق ١١، ١٢، ومن أبرز الأمثلة على هذا ما نراه فى السقف الخاص بـ سانتا ماريا دى لا أويرتا (صوريا) ٦-١) وكذلك فى العديد من أطراف دعامات الأسقف الطليطلية التى لازال بعضها يشكل جزءاً من مجموعة القطع الأثرية القرطبية بحوزة روميرو دى تورّس، والتى ربما تمت زخرفتها فى قرطبة فى هذه الحالة.

هنا تدخل إلى الحلبة أطراف دعامات الأسقف التى رسمها بيلاثكيث بوسكو والمحفوظة فى الأكاديمية الملكية سان فرناندو بمدريد، وهى عبارة عن قطعة بارزة مفصصة فى نهايتها زخرفة مقعرة بها زخارف نباتية قمنا قبل ذلك بدراستها، ومع هذا لا نعرف على وجه اليقين فيما إذا كان هذا المعمارى قد رسمها مستلهماً ما وجده فى مدينة الزهراء أو المسجد الجامع القرطبى وما إذا كانت من الحجر أو الخشب. وهنا لابد أن نضع فى اعتبارنا أن بوسكو لم يعرف المقرنسات **modillones** المزخرفة بالزخارف النباتية المعروفة عن الصالون الكبير. وعلى أية حال فإنه، بغض النظر عن العناصر البارزة، تم رؤيتها أيضاً على قطع من الرخام، جرى انتشالها من المدينة الملكية (لوحة مجمعة ٩٥، ٢) وكذلك الأمر فى بعض الحليات المعمارية المتموجة **.Cimacio** وإذا ما تحدثنا عن السقف المسطح خلال القرن الحادى عشر

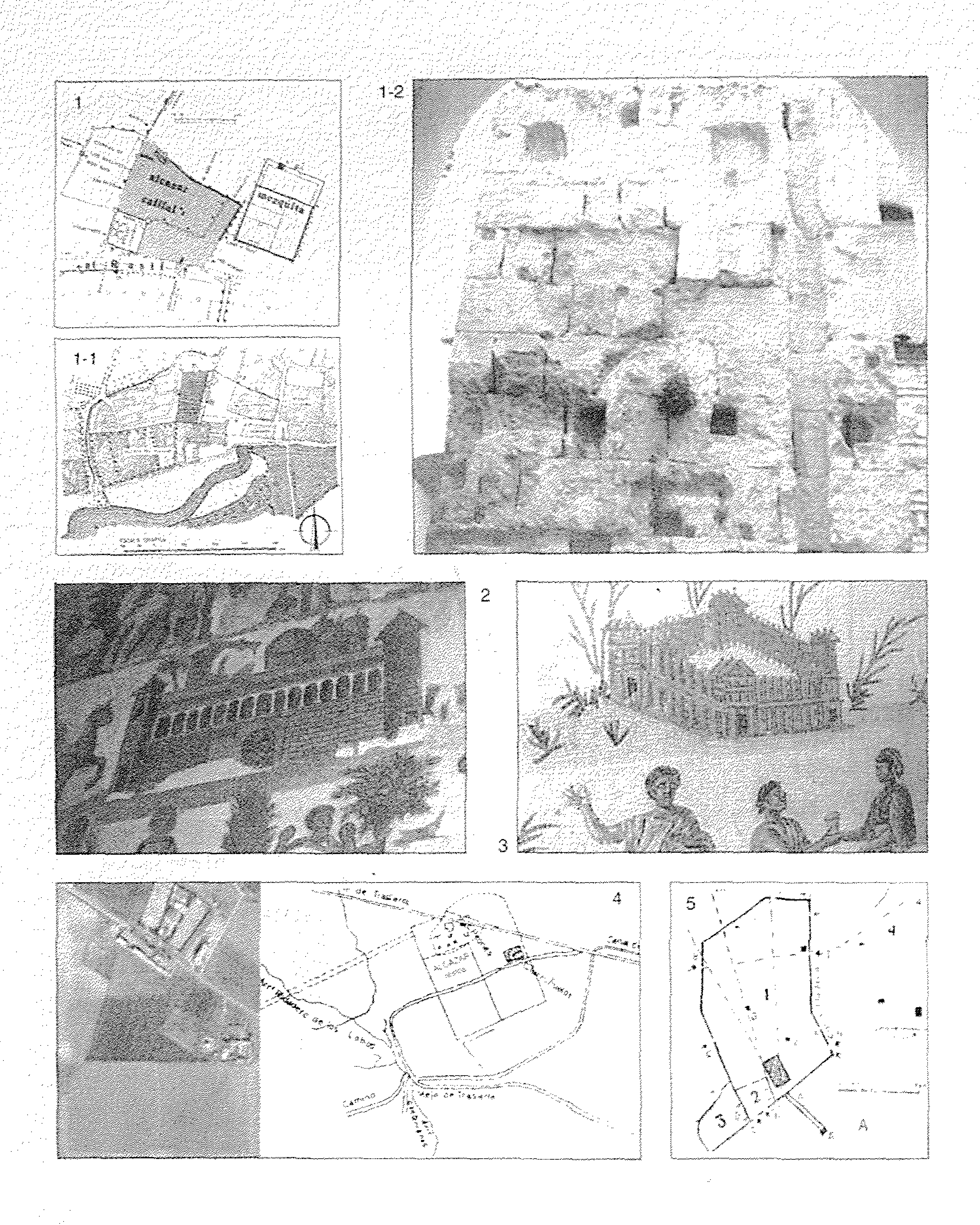
والخاص بالمسجد الكبير فى القيروان لوجدنا - فى رأينا - أنها زخرفة ذات تأثير قرطبى، وهى عبارة عن نسخة من تلك التى كانت توجد فى بعض أروقة الجزء المسقوف خلال القرن التاسع، وهناك بعض التفاصيل التى قام ج. مارسيه بانتشالها عام ١٩٣٠م، وأخرى قام بها ل. جولفن (لوحة مجمعة ٩٤، ٤). وهذه البنية التى تضم ما يشبه دعامات الأسقف **Canecillos** لتحمل الكمرات، والتى تشبه كثيراً ما نراه فى كنيسة سانتا ماريا دى لا أويرتا وكذلك وحدات مدجنة أخرى لاحقة (مثل كنيسة سان ميّان دى شيقوبيه - لوحة مجمعة ٩٤، ٩، وكذلك أمثلة طليطلية - أخرى لوحة مجمعة ٩٤، ٦-٣، ٨) ربما ترجع إلى بعض البلاطات (الأروقة) فى المسجد الجامع بقرطبة ومدينة الزهراء. وقد نشر أ. فرنانديث بويرتاس بحثًا عن بقايا بنية مهمة من مبنى يرجع إلى ق ١٠ فى قرطبة (لوحة مجمعة ٩٥، ١) حيث توجد كمرات مزخرفة على طريقة عصر الخلافة، كما نجد تنويهًا بوجود دعامات الأسقف **Canecillos** فى الأطراف.

وبالنسبة لعملية إعادة بناء الأسقف الخشبية الخاصة بمجالس مدينة الزهراء فإن الأمر المهم هو التقييم الدقيق لبقايا الكمرات الخشبية والألواح والأشرطة **aliceres** الطليطلية القديمة حيث لازال الكثير منها محفوظًا فى متحف الآثار بمحافظة طليطلة، وقد تم العثور عليها فى المنازل العربية والمدجنة المهمة والتى يمكن نسبتها إلى قصر المأمون أحد ملوك الطوائف (لوحة مجمعة ٩٥، ٦، ٨، ٩، ١٠). وتكمن أهميتها فى أن الزخارف يوجد بها مقرنسات ذات العُقَد الأربعة والمرتبطة ببعض الأفاريز الحجرية التى درسناها فى مدينة الزهراء (٧) (٧-١). كما يحتفظ المتحف الطليطلى المذكور بقطعة خشبية أخرى (١٢) يبدو أنها من ألواح تحمل الكمرات ومزخرفة ببعض الأفاريز الحجرية العريضة فى مدينة الزهراء (١١). طليطلية ايضًا تلك العروق الخشبية المزخرفة بعقود صغيرة مفصصة حيث نجد

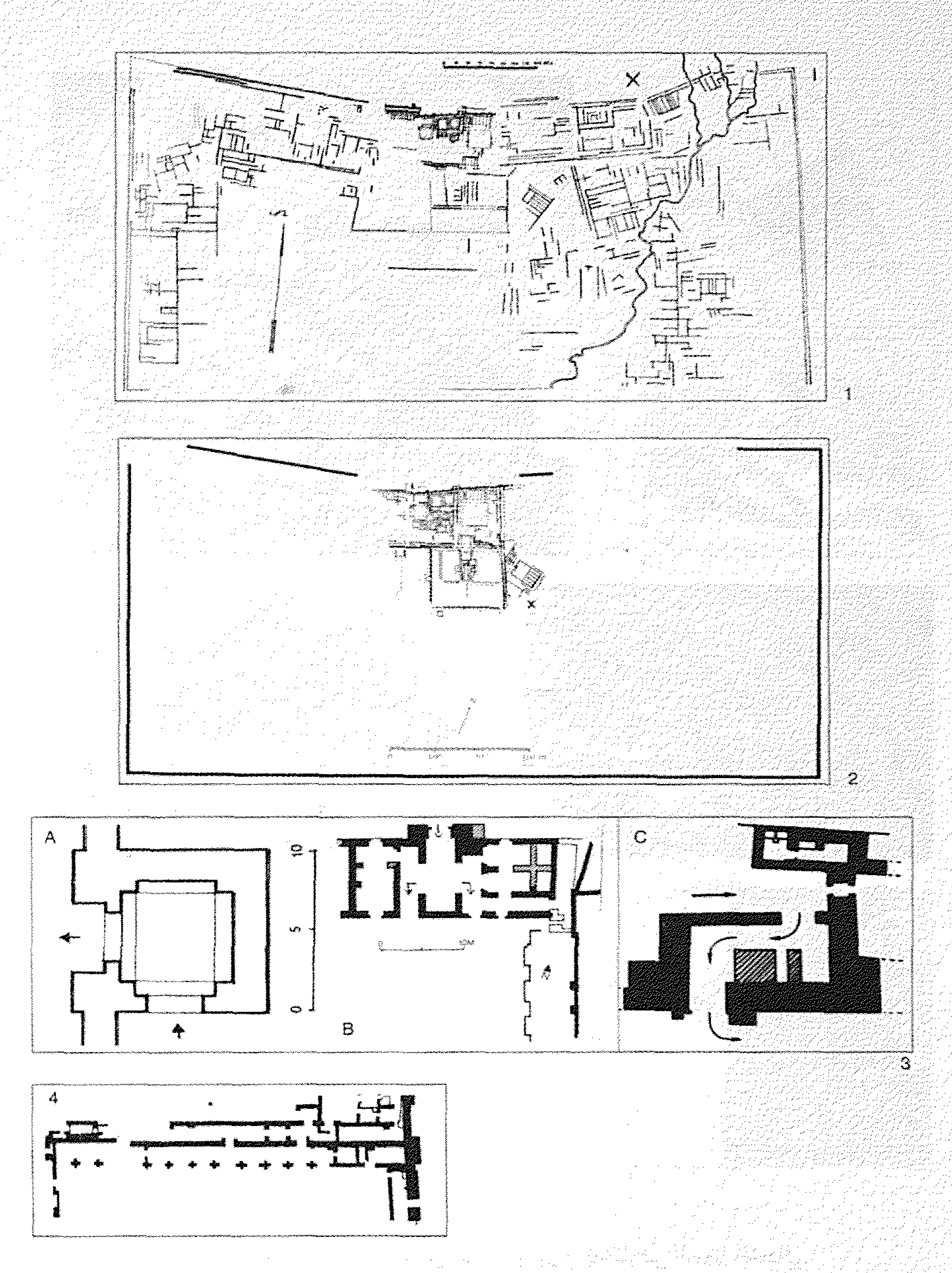
أشرطتها مزخرفة بزهيرات (٥) (٦-٢). نعثر على قطع أخرى بها ميداليات ذات أربعة فصوص وأربعة أطراف (٦-١). شهدنا إذن في هذا الاستعراض أن الزخرفة الآثارية للأفاريز الحجرية في الزهراء قد انتقلت خلال القرن الحادى عشر إلى خشب السقف الطليطلى الأمر الذى يدفعنا إلى التفكير بأن هذا الانتقال كان قد بدأ في المدينة الملكية (الزهراء) وأفادت منه أسقف المجاس وربما سقف المسجد أيضًا.

اللوحات المجمعة والأشكال

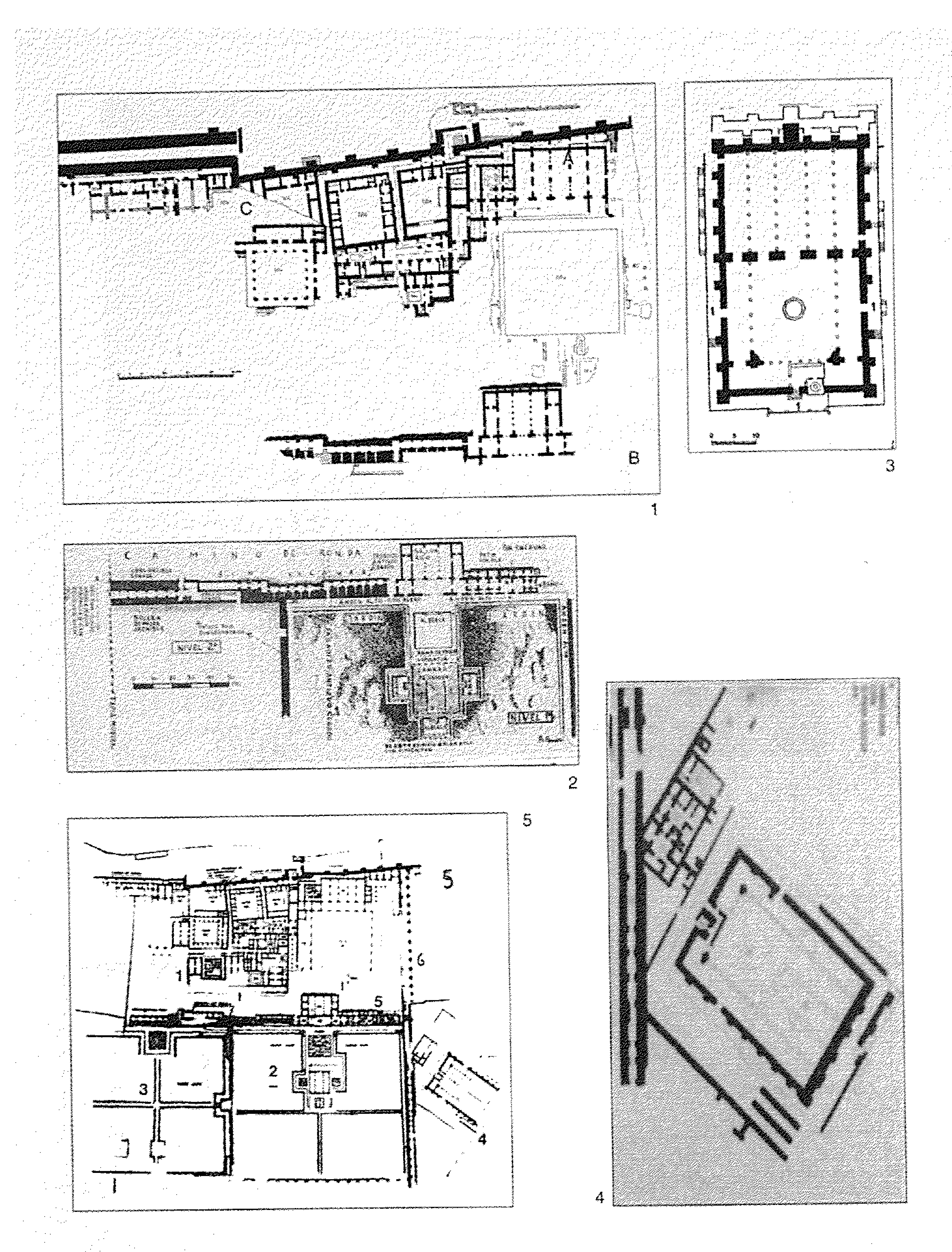
الفصل الأول



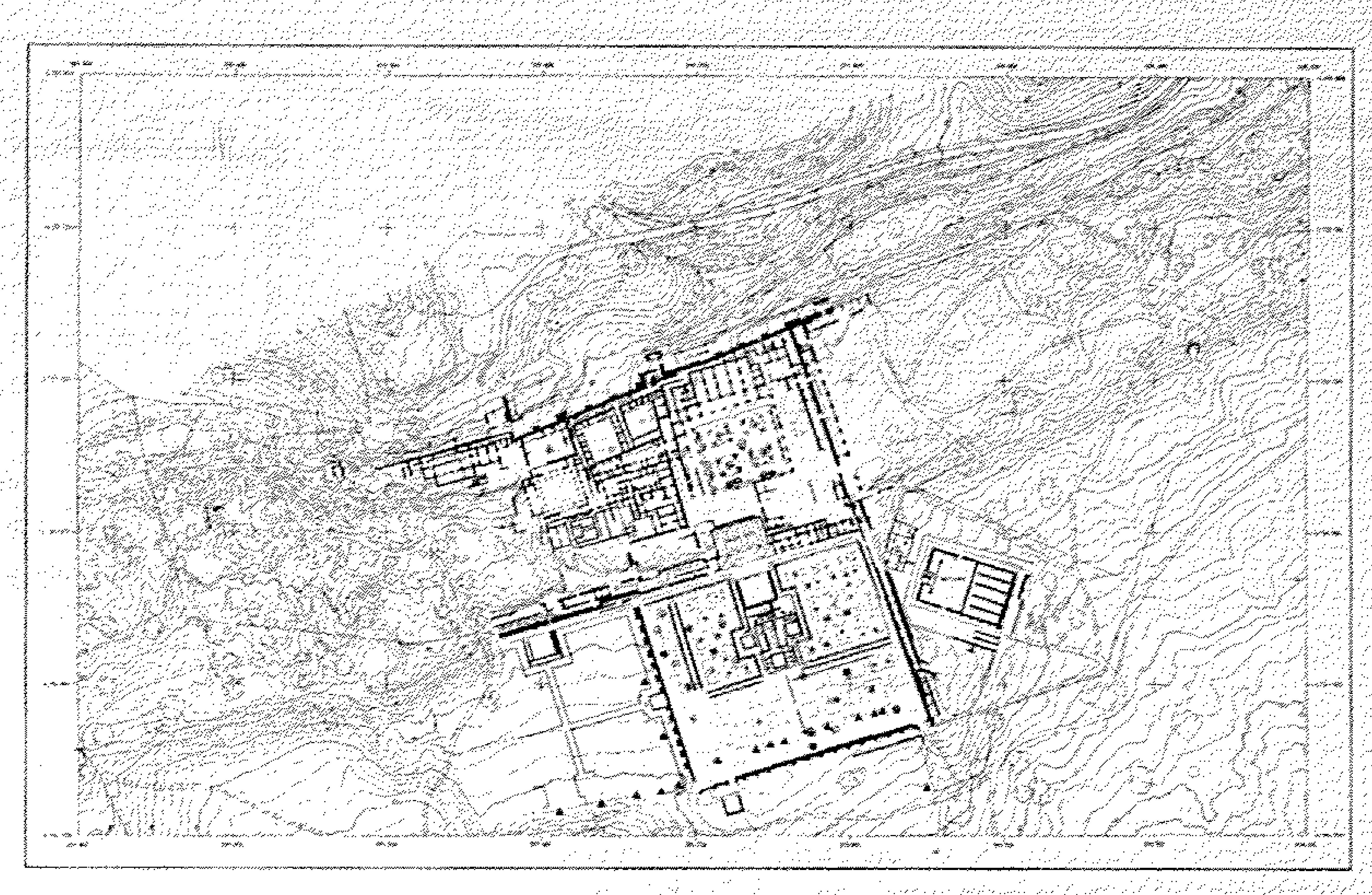
١، ١-١ و ١-٢ مخططات قطاع قصر الخلافة فى قرطبة والبرج الكائن فى السور الشمالى.
٢، ٣ فيلات رومانية، فسيفساء فى الباردو - تونس.
٤- مبنى مفترض لمنية الرصافة (أرخونا كاسترو) فى ضيعة تورّو مويلاس.
٥- مخطط المدينة: ١- موقع القصر ٢- قطاع بوابة أشبيلية.

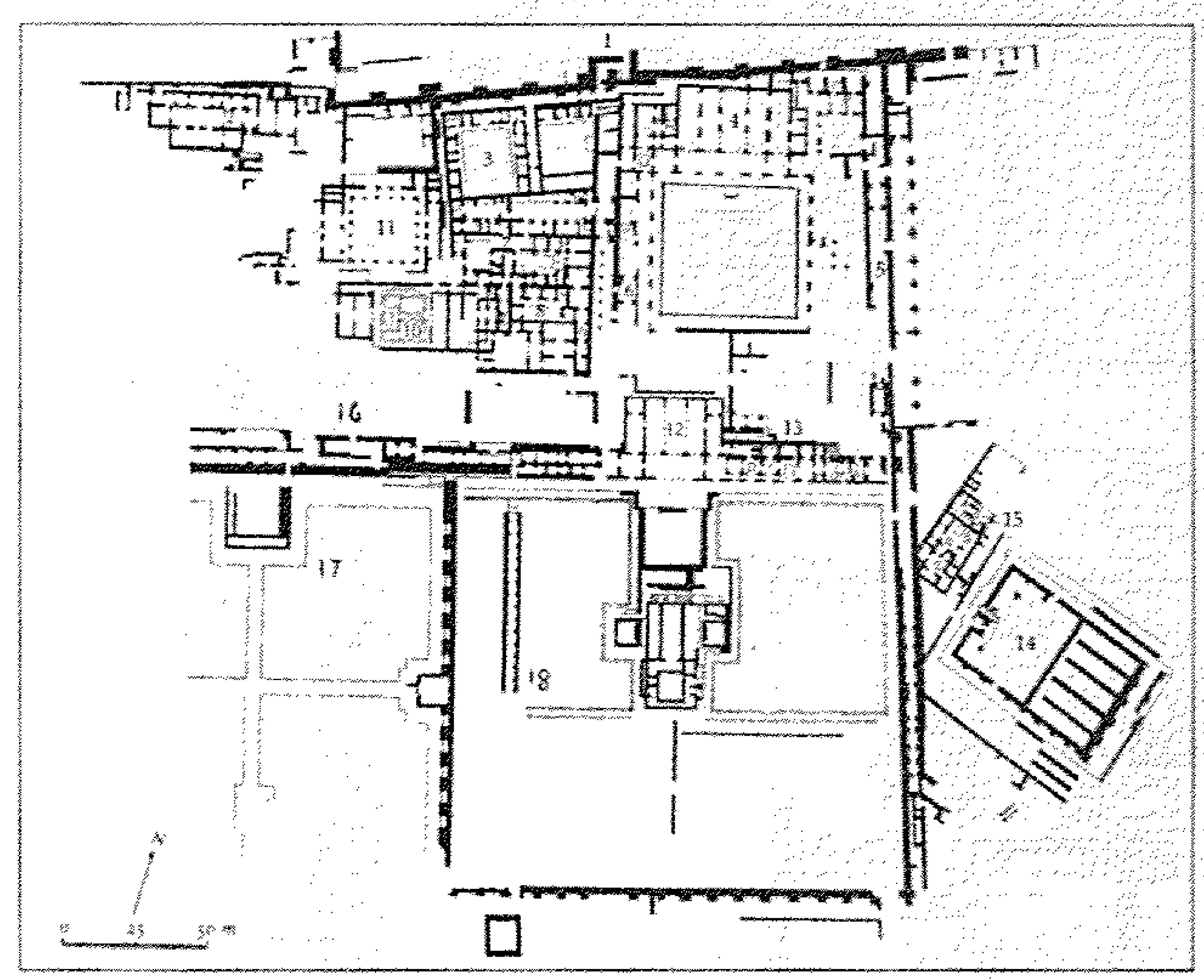


١- مخطط مدينة الزهراء، ٢- القطاع الملكى الذى أجريت فيه الحفائر، ٣- C باب شمال القطاع الملكى، ٤- بائكة التشريفات فى القطاع الملكى للصالونات الغربية (A) بوابة تيجنيكا البيزنطية (B) القصر القديم، المهدية تونس.



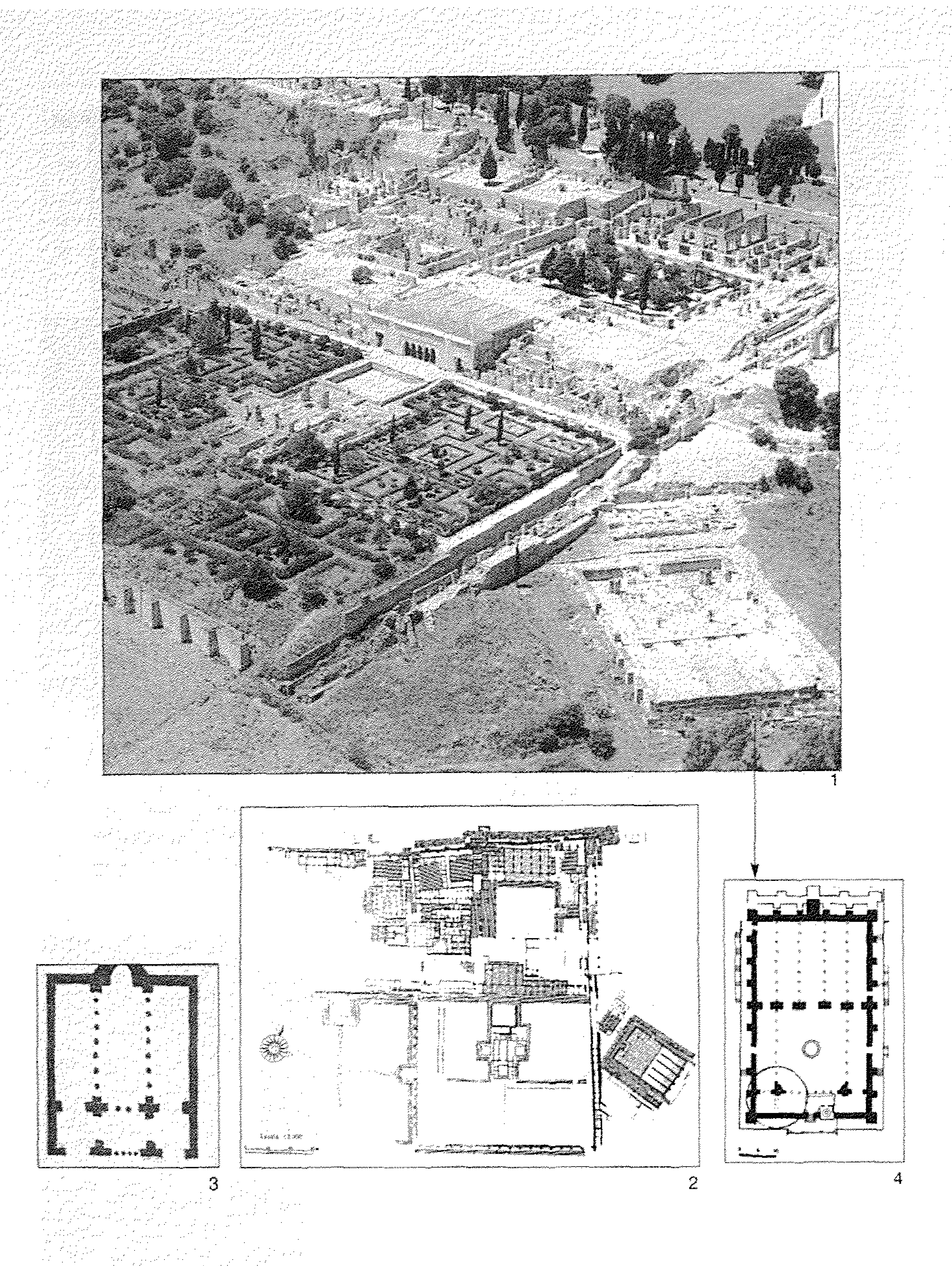
الترتيب التاريخى لعمليات الحفائر التى جرت فى مدينة الزهراء: ١، ٢، ٣، ٤، ٥


1

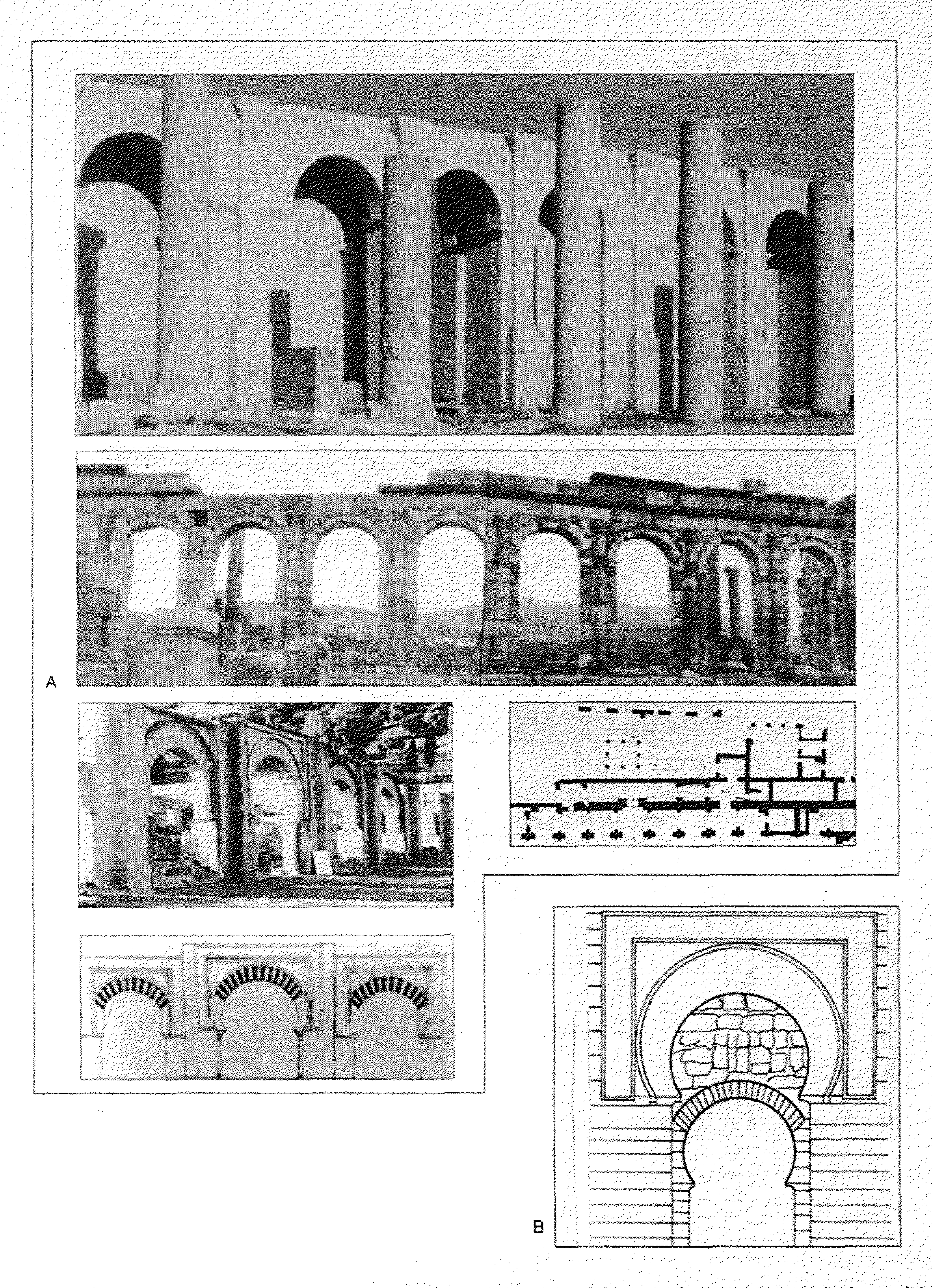

2

المخطط الذى جرت فيه الحفائر فى مدينة الزهراء.

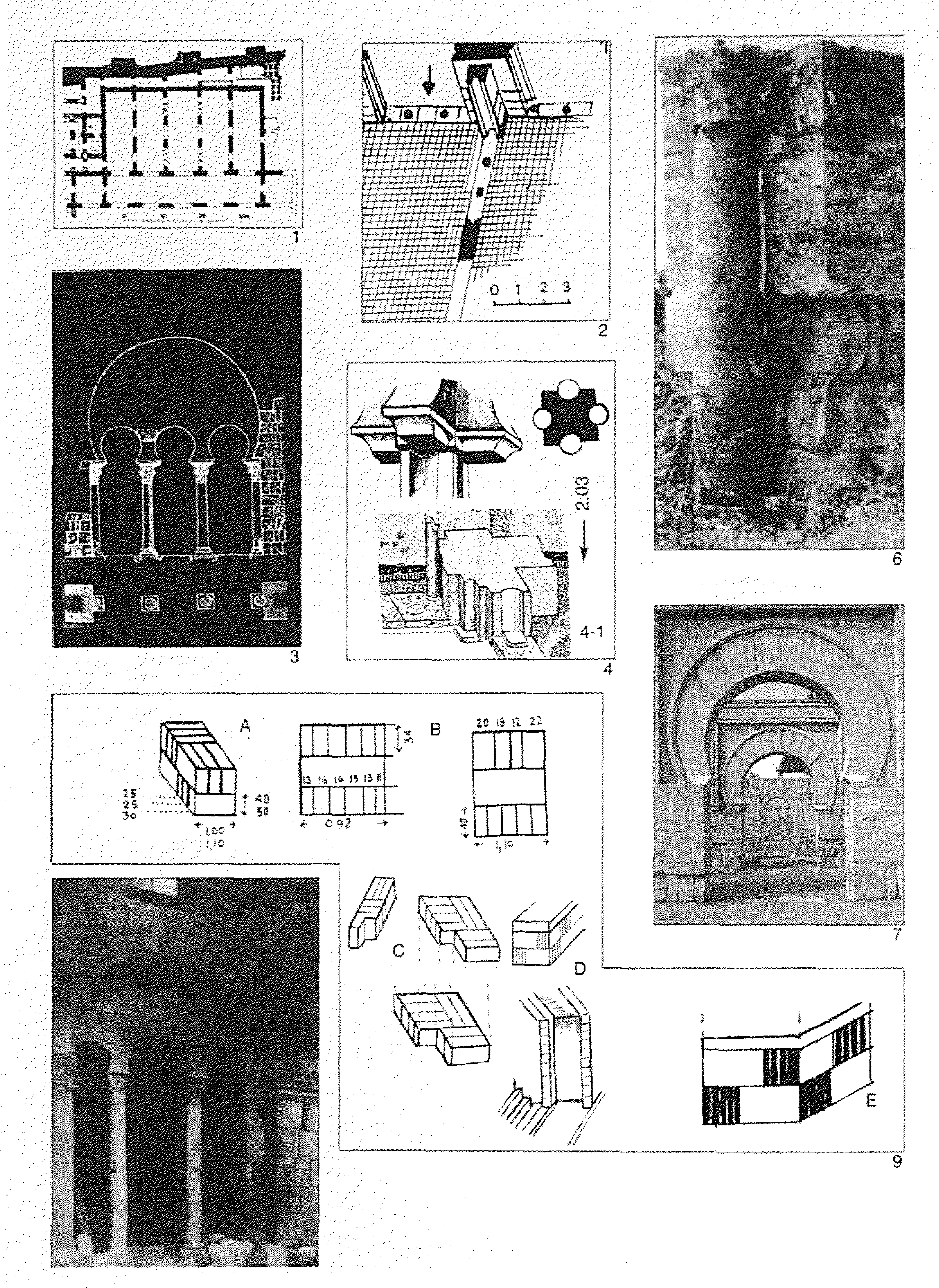
١- الطريق الشمالى المؤدى إلى القصر ٢- دار المُلك ٣- الصحون الكبرى ٤- دار الجند ٥- بائكة، مدخل إلى القطاع الرسمى ٦- مدخل للمساكن "الفرسان" ٧- مساكن الخدمة ٨- مسكن جعفر ٩- حمام ١٠- مسكن صحن البرْكة ١١- صحن الدعامات **Pilares** ١٢- صالون عبد الرحمن الثالث ١٣- مساكن مجاورة للصالون والحمام ١٤- مسجد ١٥- غرف الوضوء.



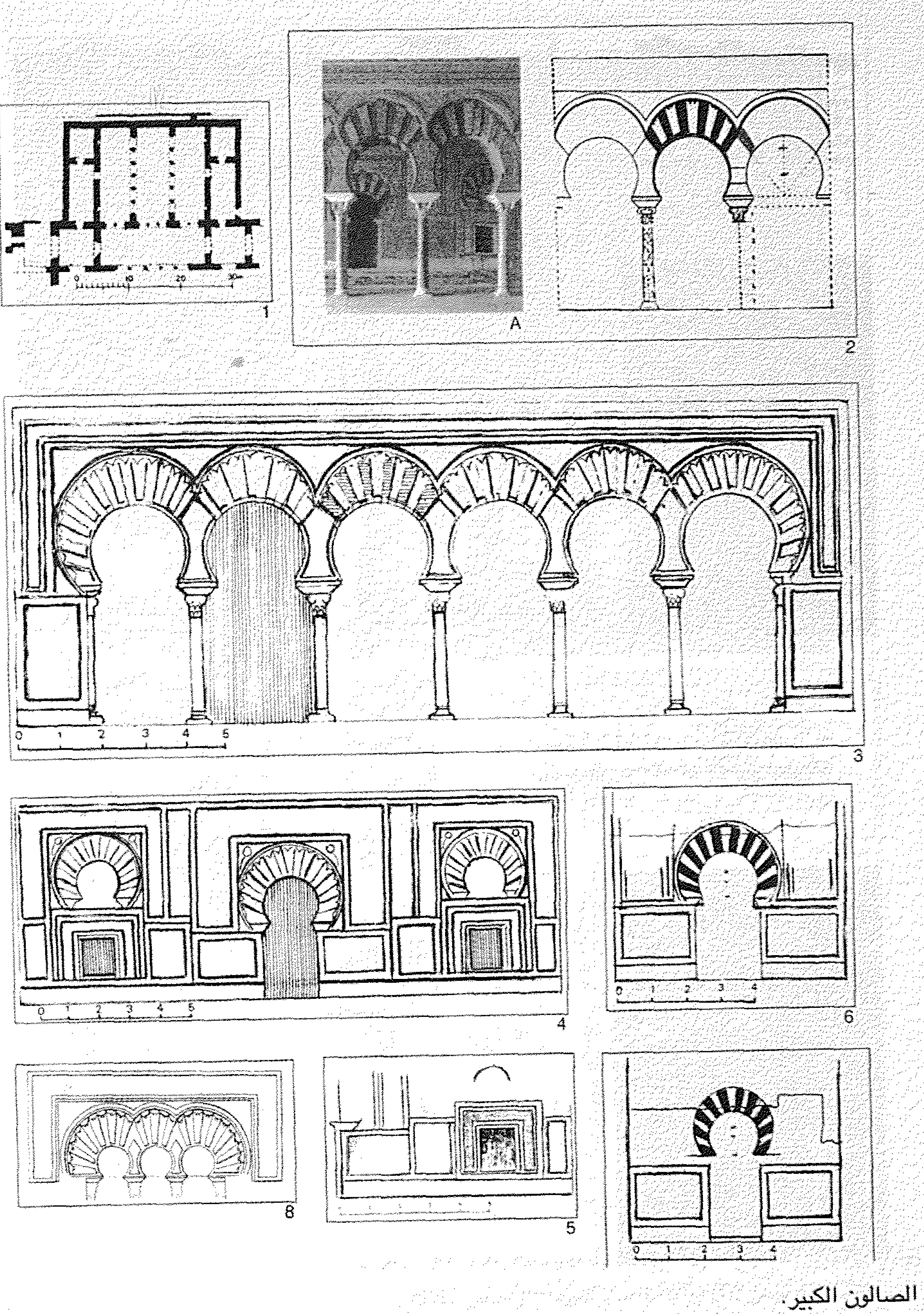
١- منظر بانورامى القطاع الذى جرت فيه الحفائر، بما فى ذلك عمليات ترميم "للأندلس"، الفنون الإسلامية فى أسبانيا الماكيت فى الزاوية الجنوبية الشرقية.
٢- مخطط مدينة الزهراء (لوبث كويربو) ٣- مخطط بازليكا بيزنطية.



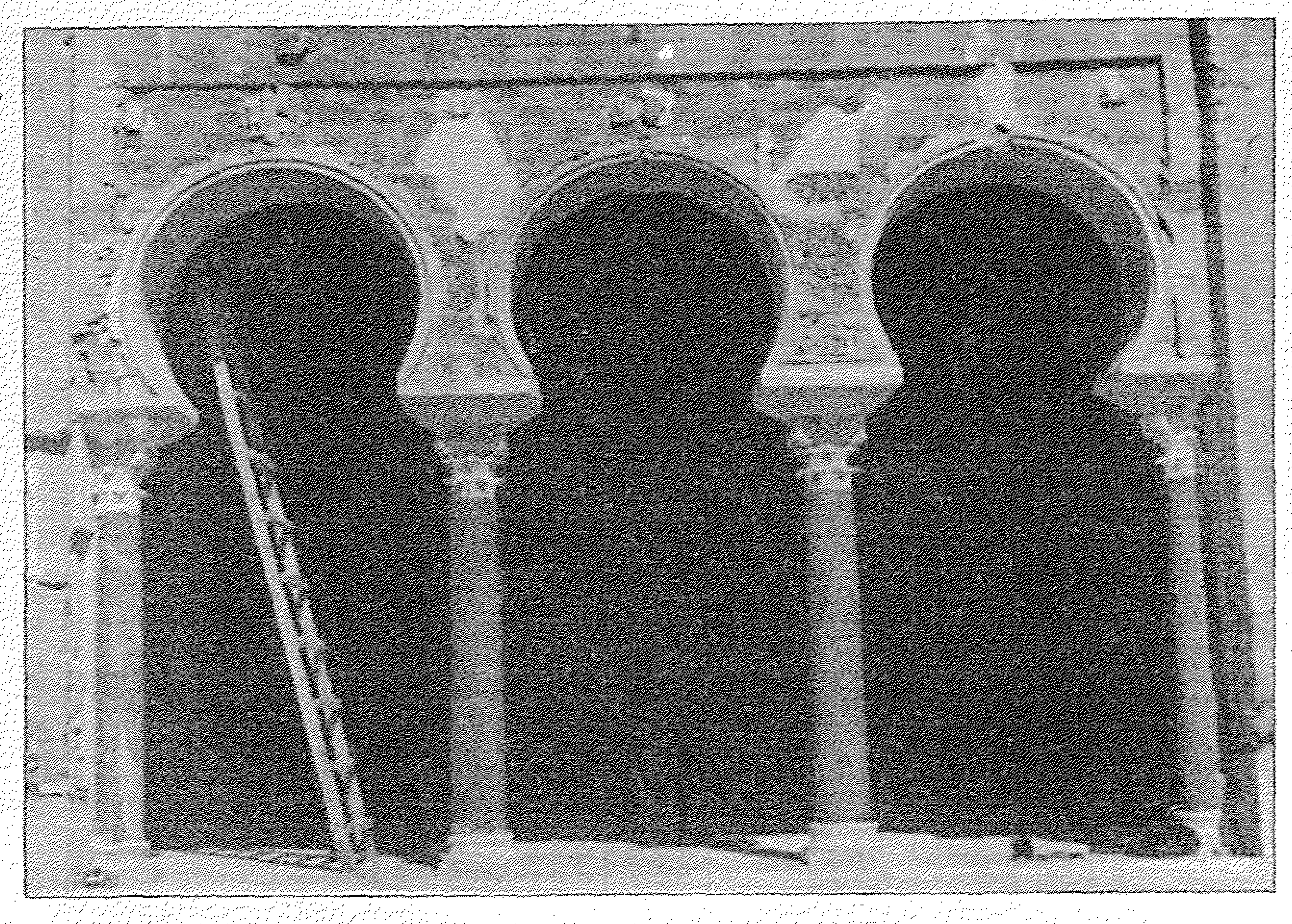
بوائك رومانية، مسرح ماردة (إعادة بناء) وبائكة Volubilis **(A)** بائكة التشريفات بمدينة الزهراء أعاد بناءها مانثانو مارتوس **(B)** بوابة حصن غورماج (عصر الخلافة).



المجلس المشرقي.

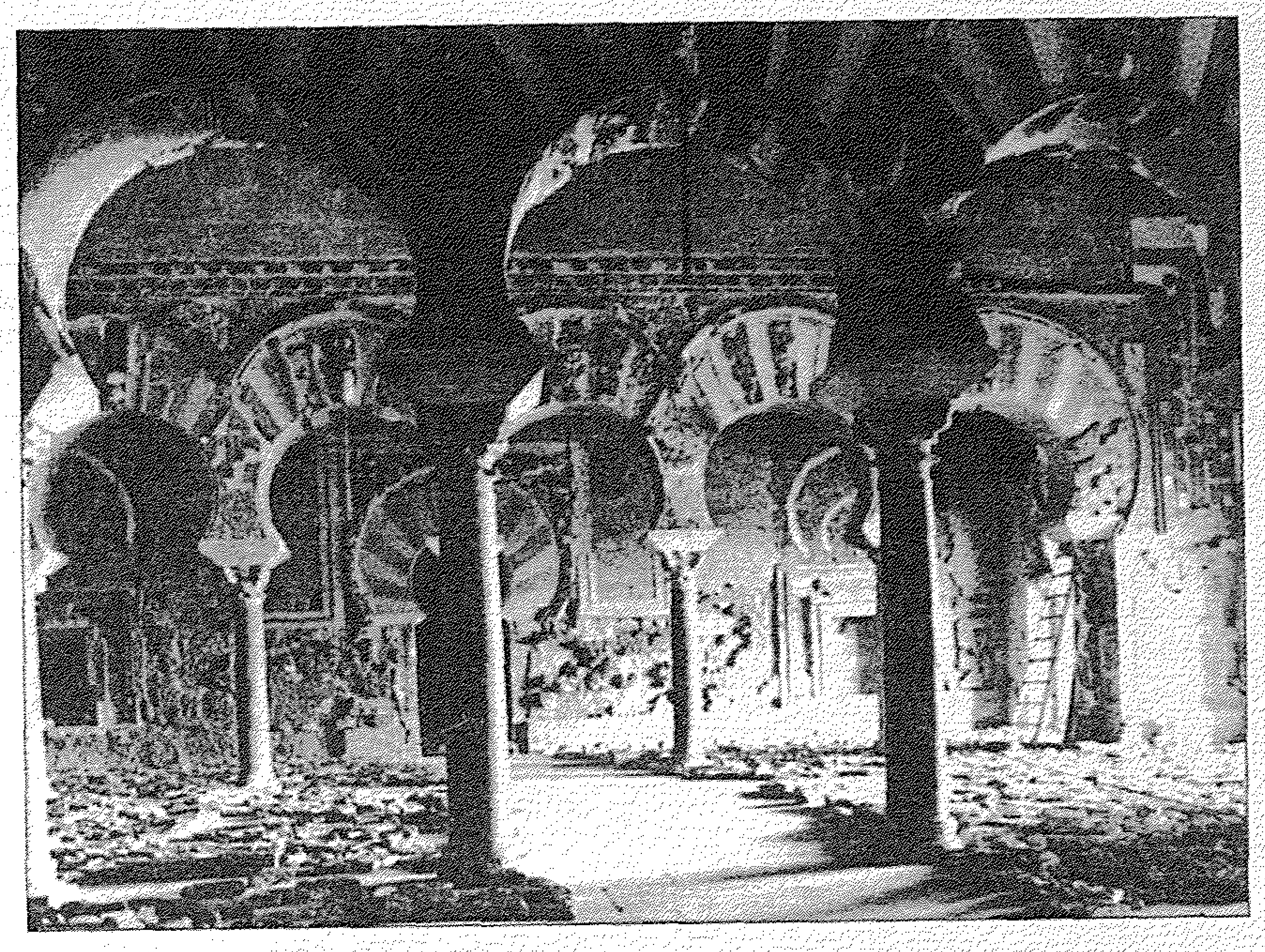


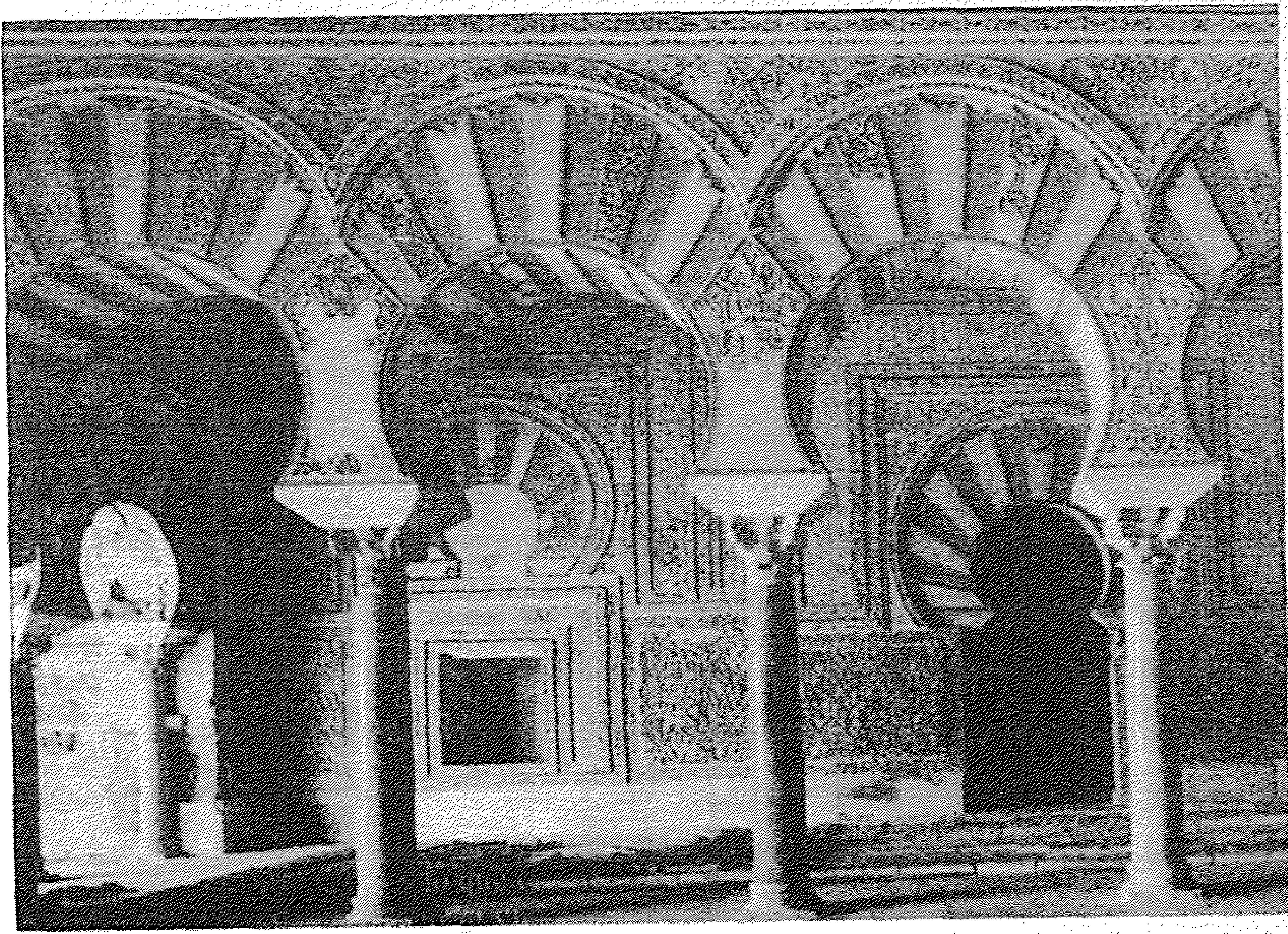
الصالون الكبير.



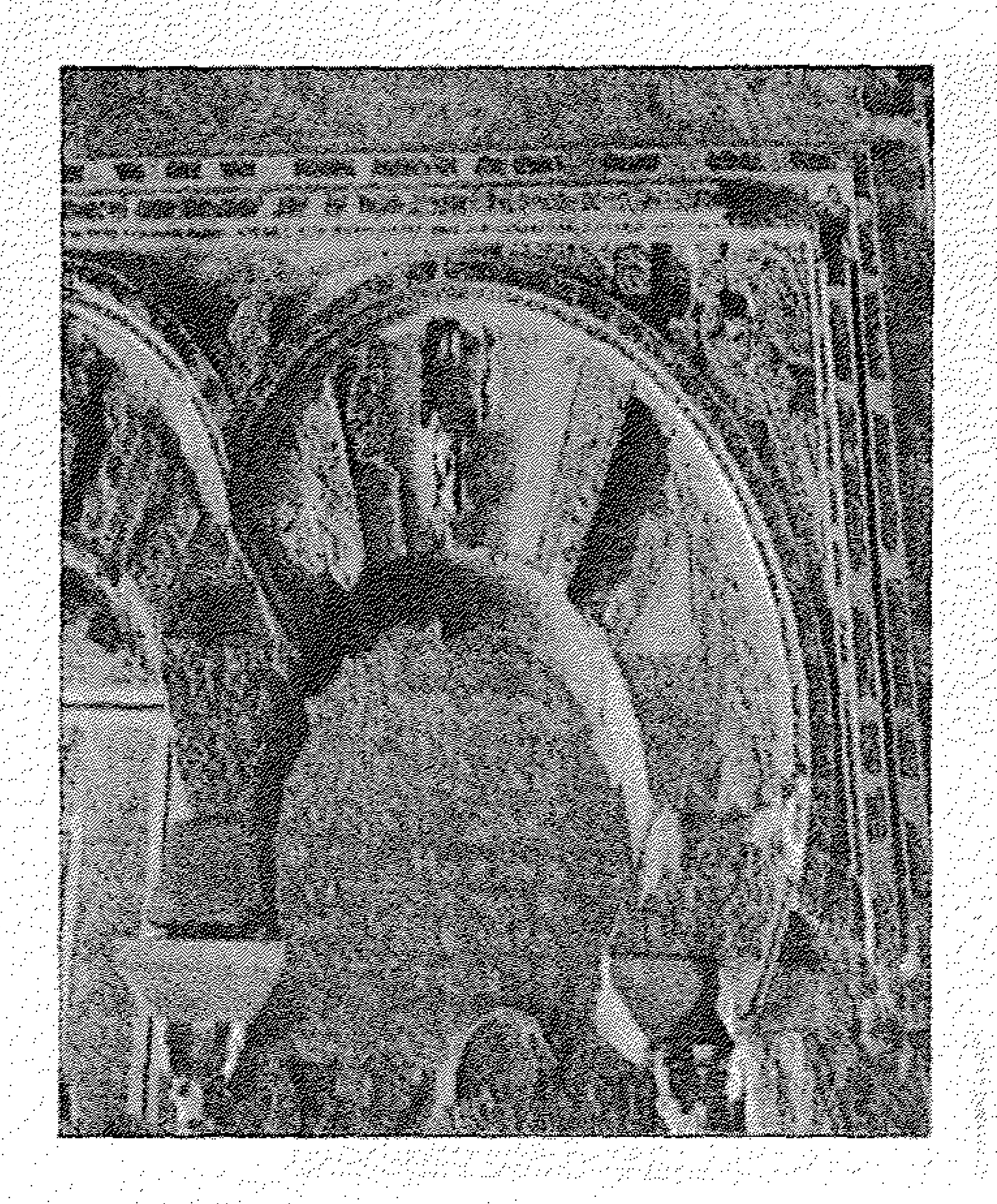


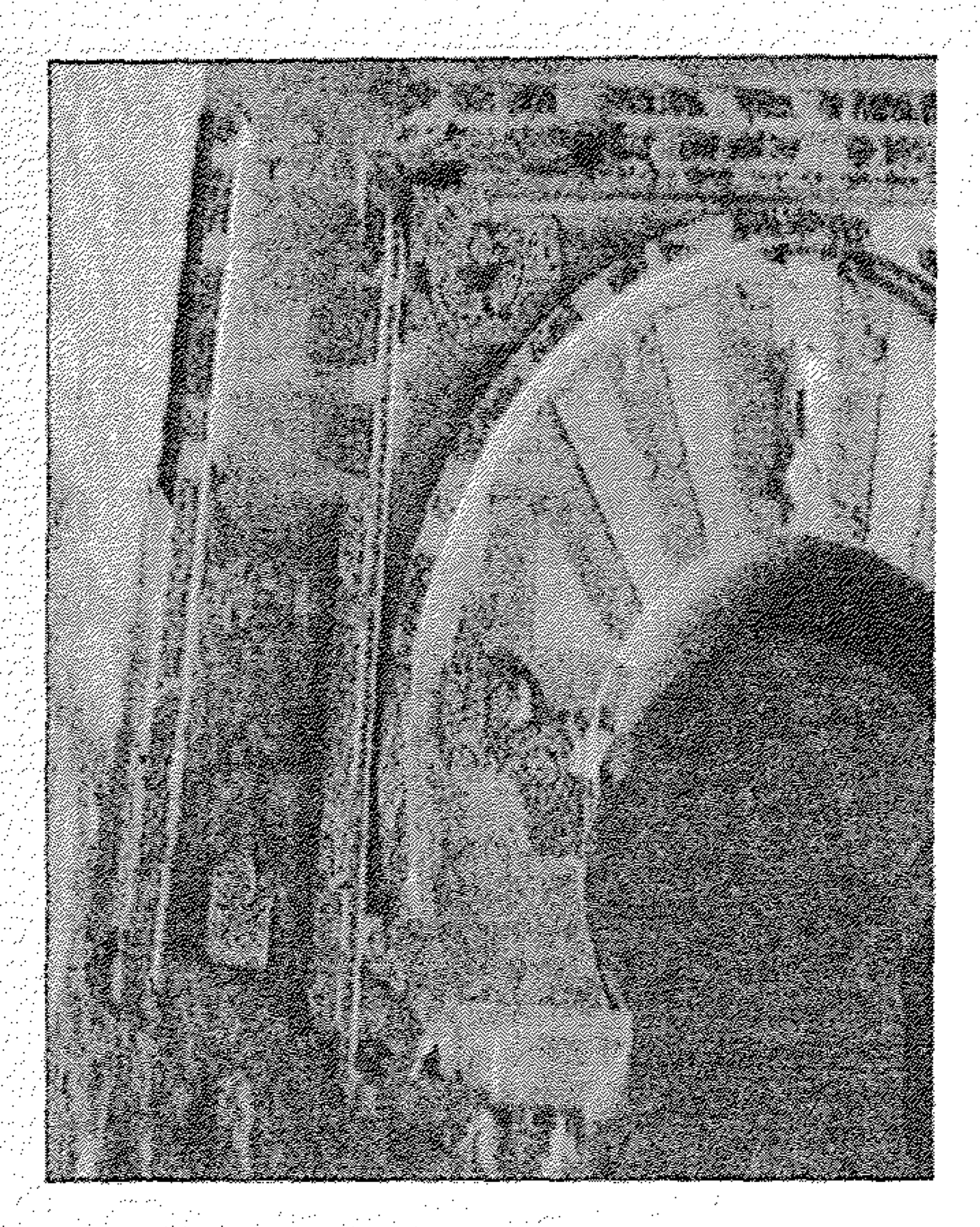
عقود دهليز الصالون الكبير (١٩٦٤).

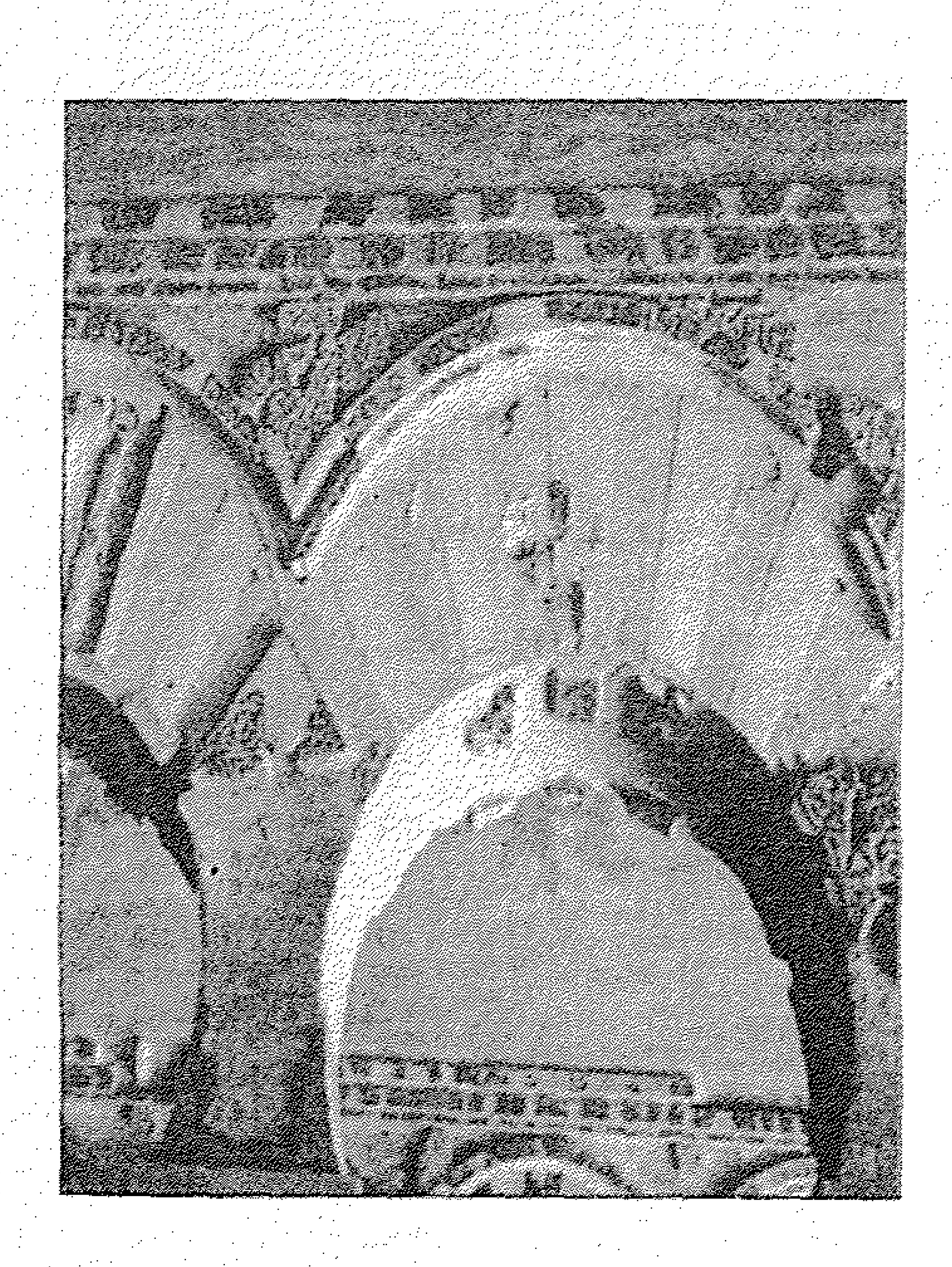


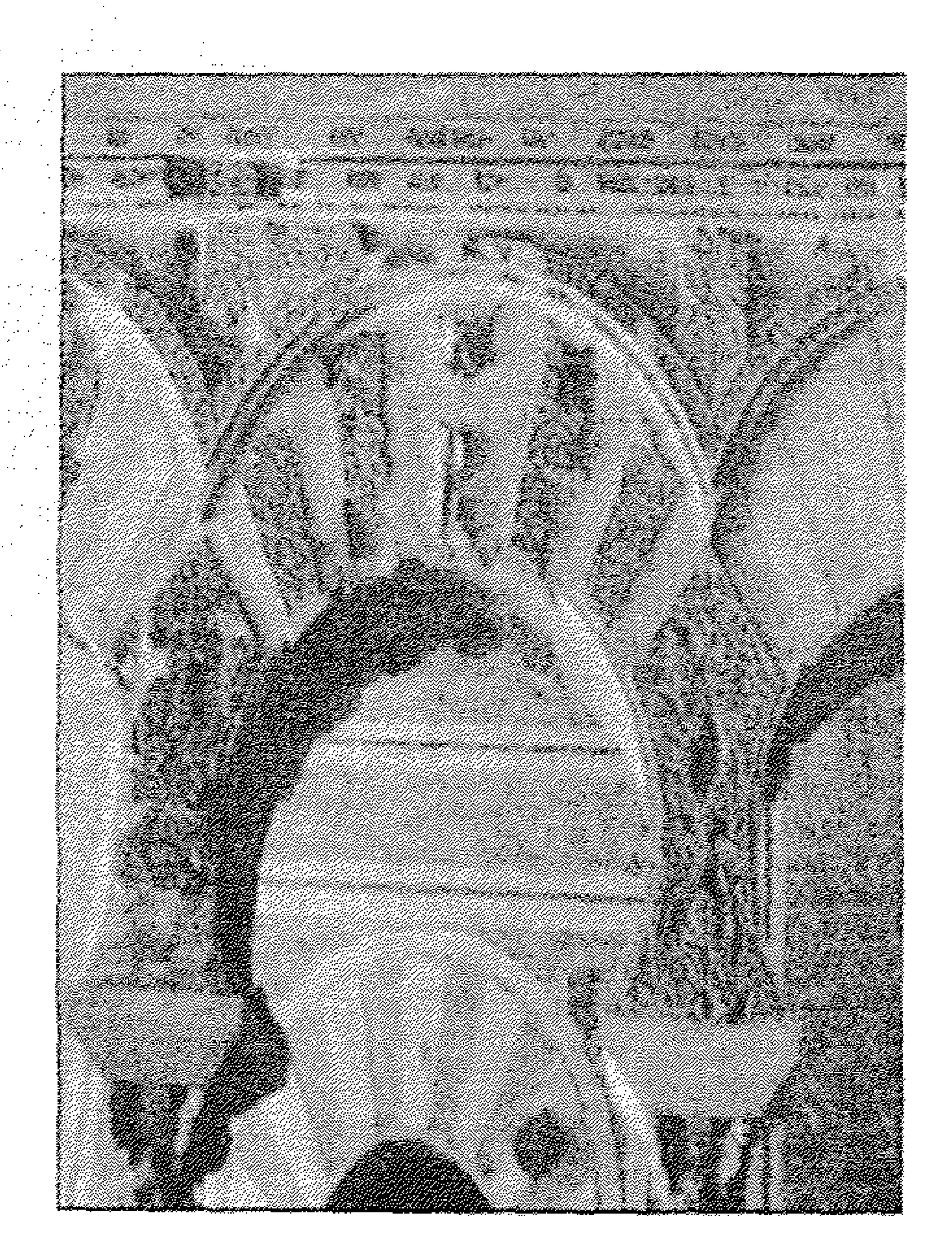


الصالون الكبير فى مراحل الترميم (١٩٦٦-١٩٧٦).





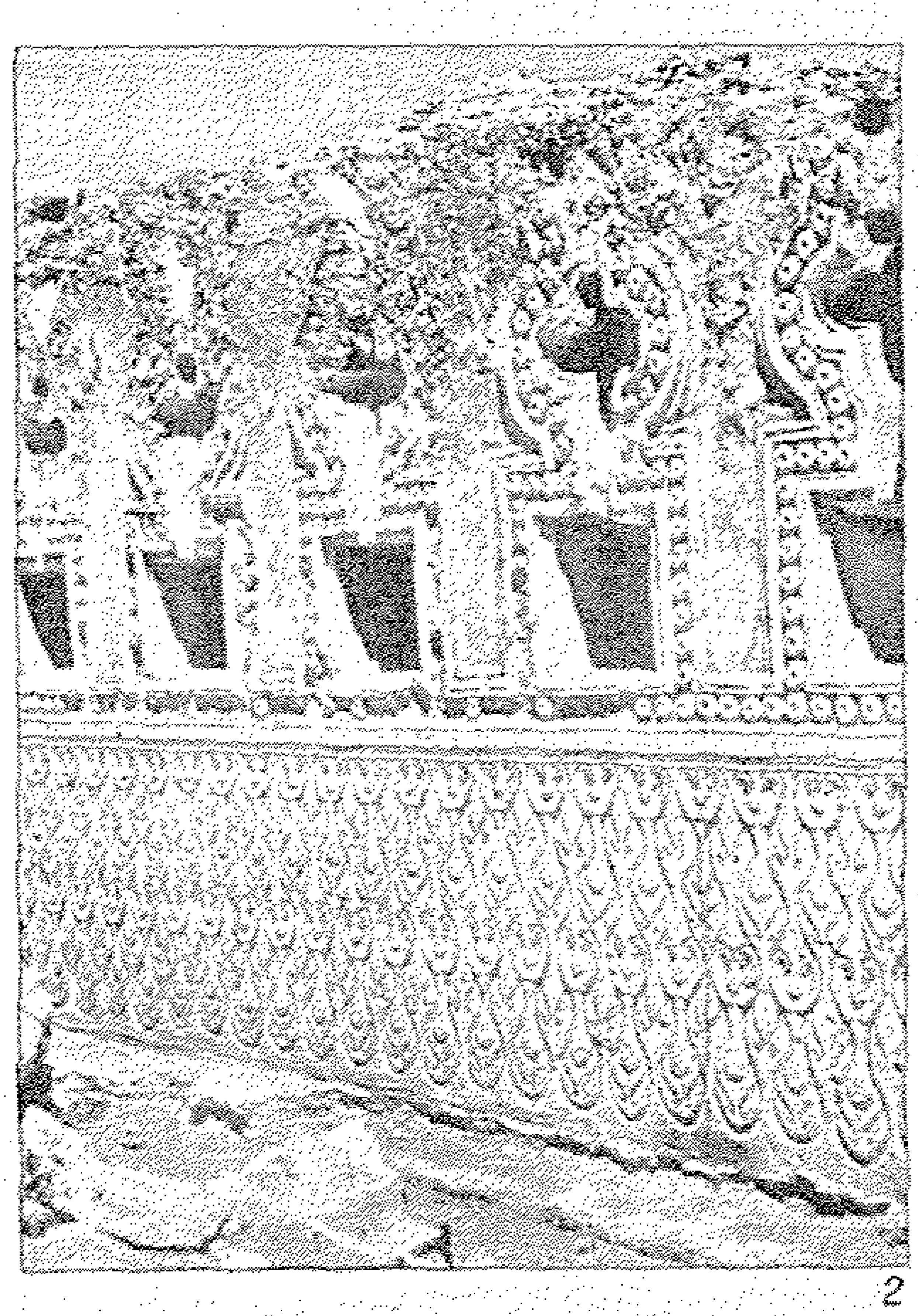




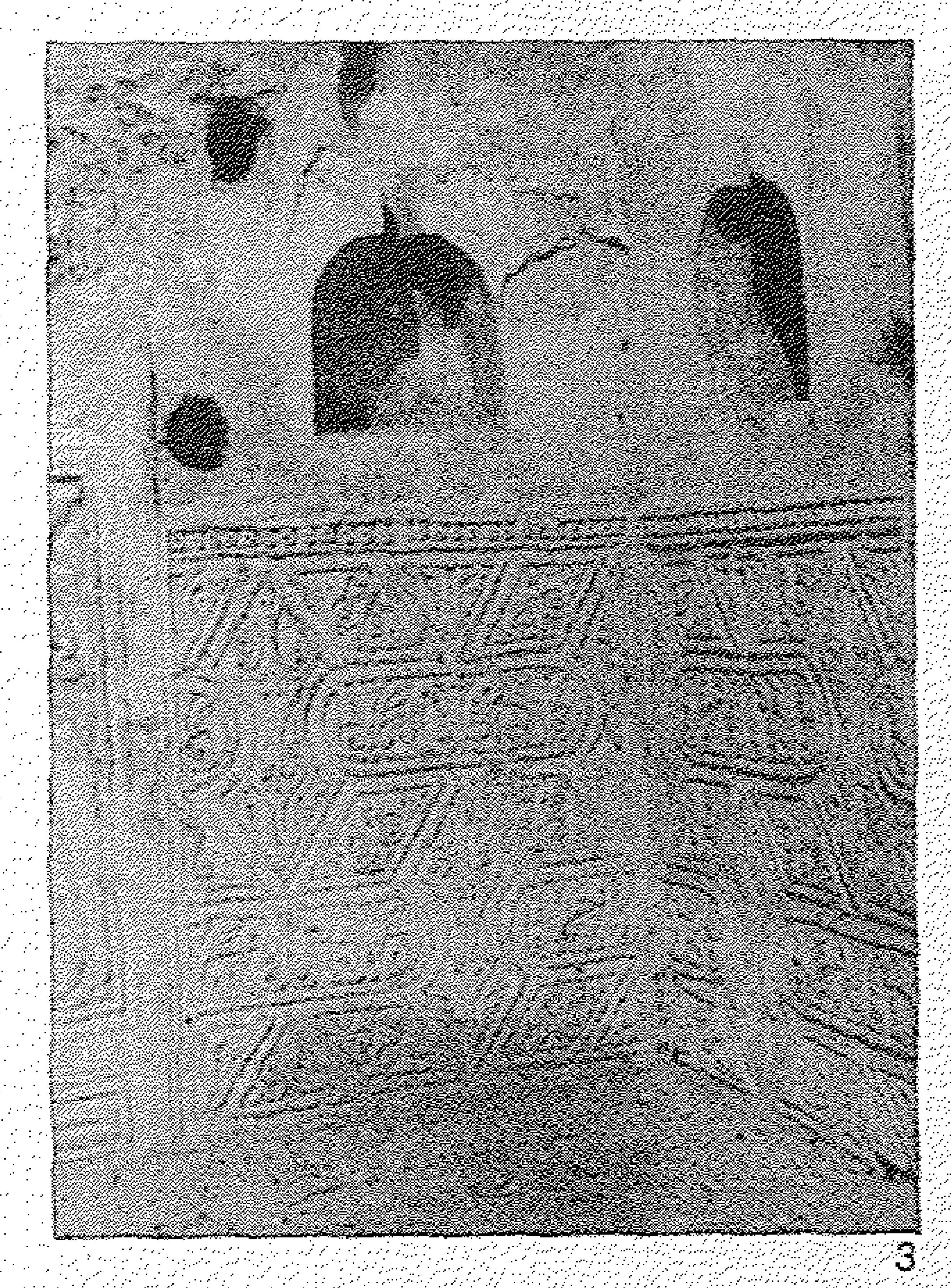
عقود الصالون الكبير فى مراحل الترميم (١٩٦٤-١٩٦٦).



1

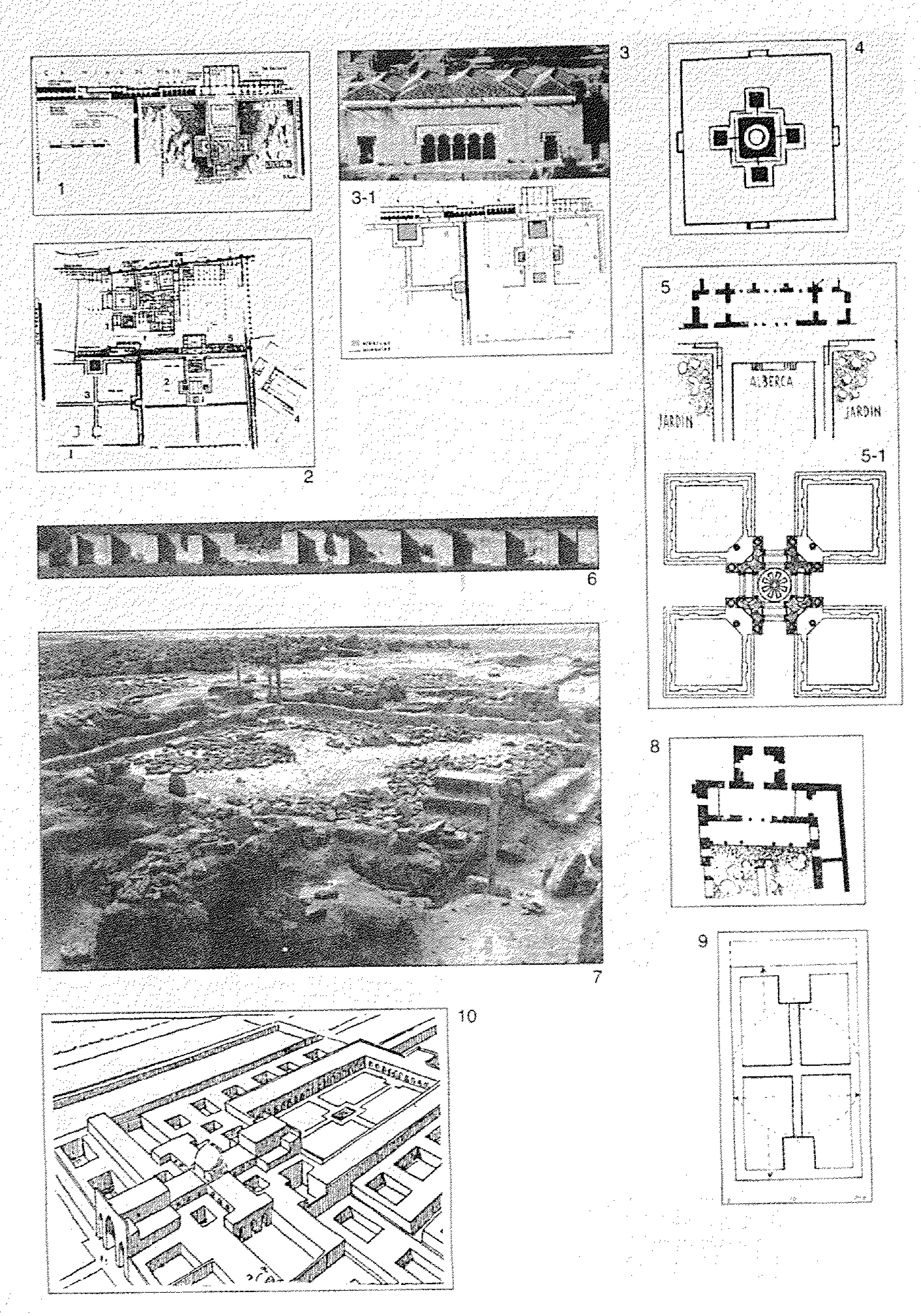


2

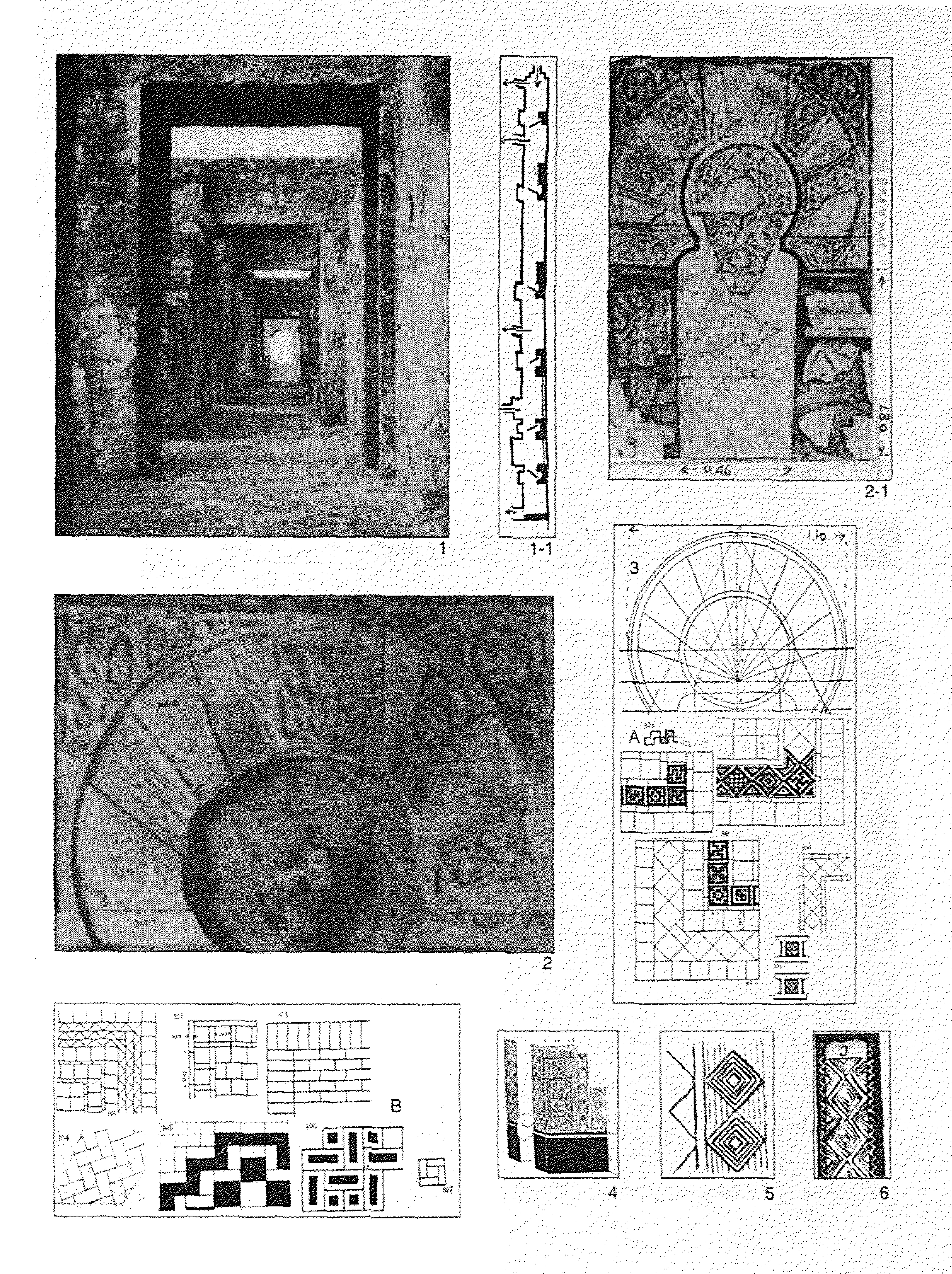


3

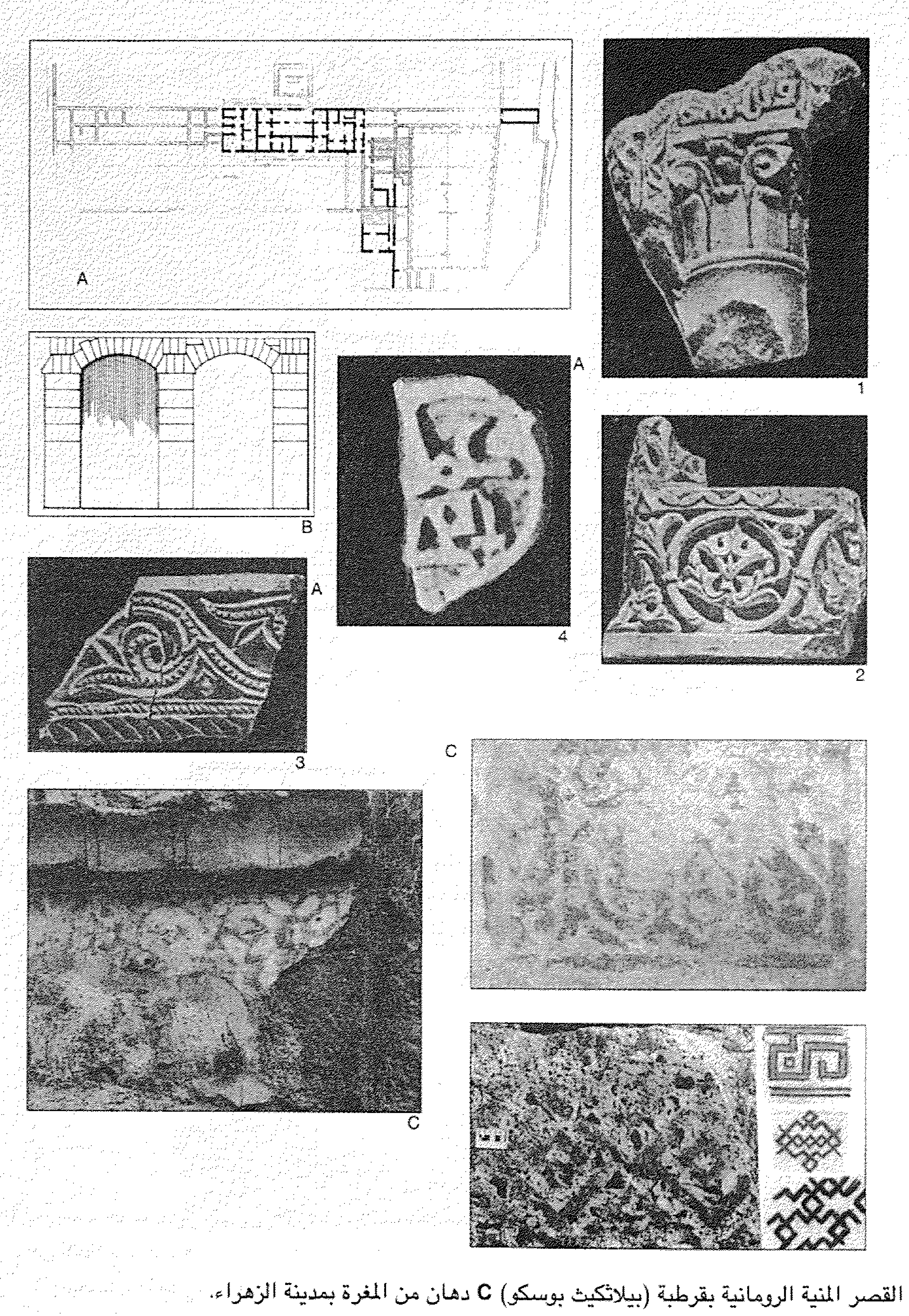
١- صدر البلاطة اليسرى الجانبية للصالون الكبير (فى مرحلة الترميم عام ١٩٦٦).
٢، ٣- زخرفة وطاقات (كوّات) جصية فى قصور سامرا.



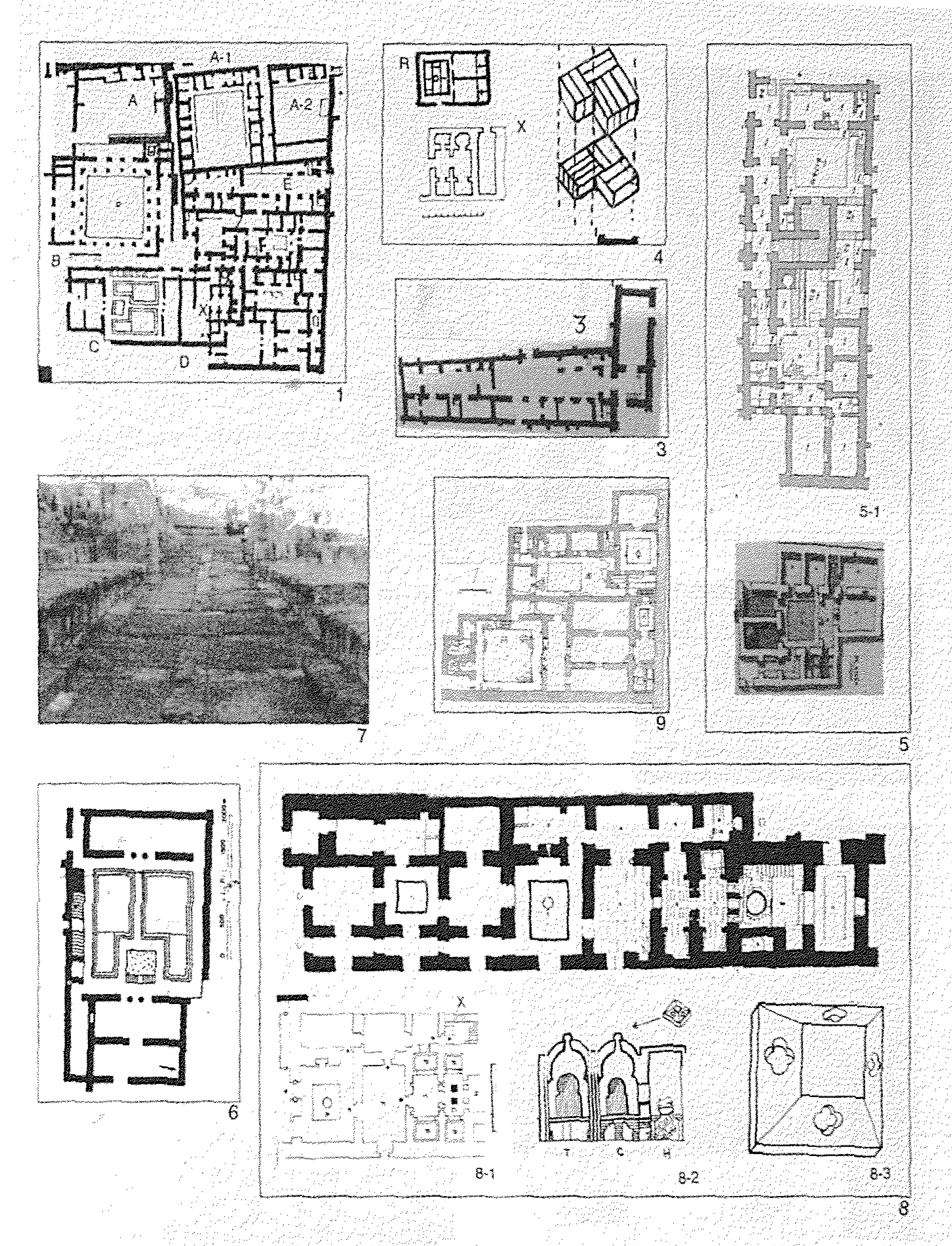
حدائق وبرك فى العمارة الملكية ١، ٢، ٣، ٦، ٧ بمدينة الزهراء.



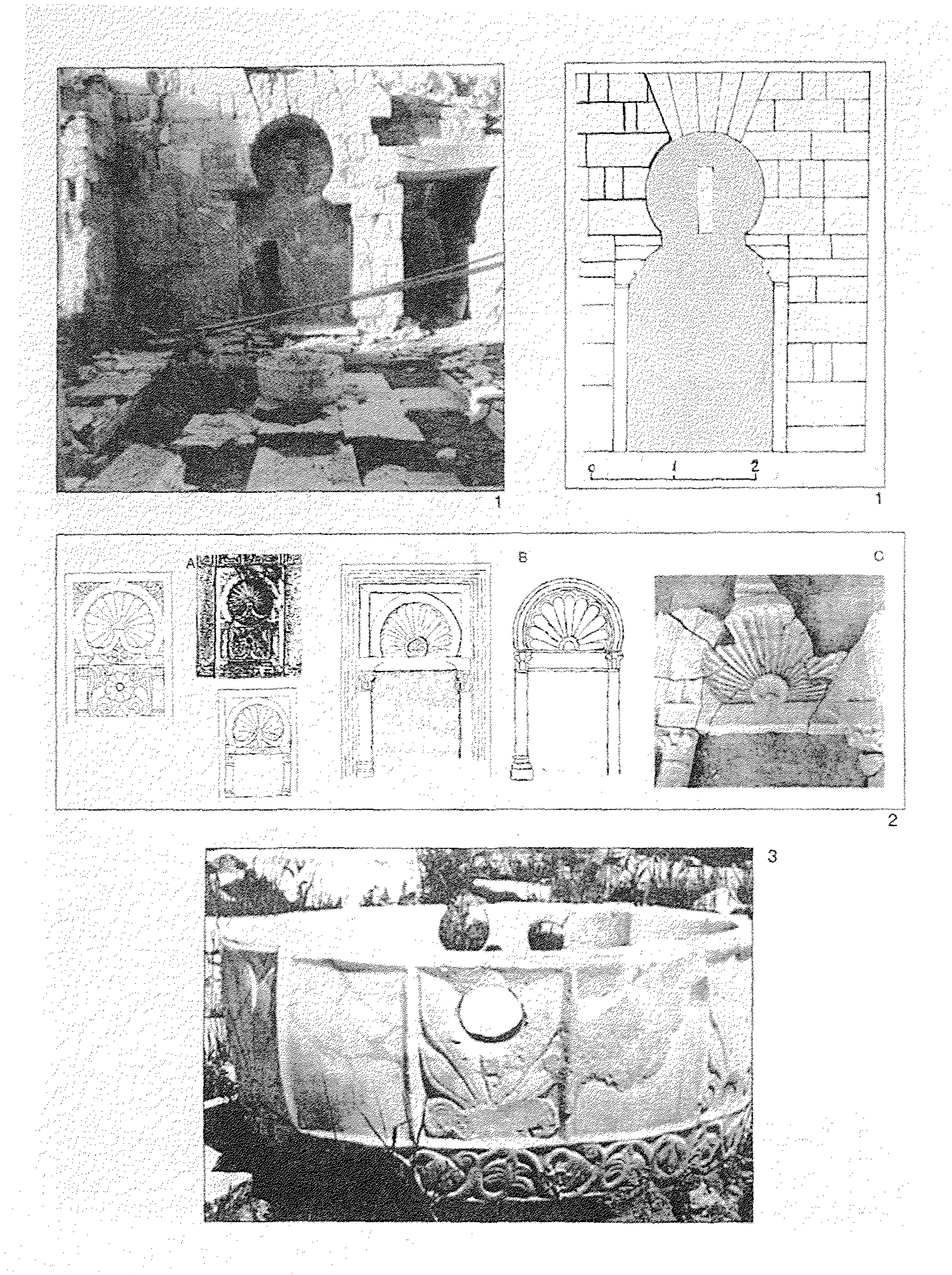
مدينة الزهراء، المجلس الغربى للأمير هشام A ، B الأرضيات. ٦- زخرفة سيجوبريما (قونقة).



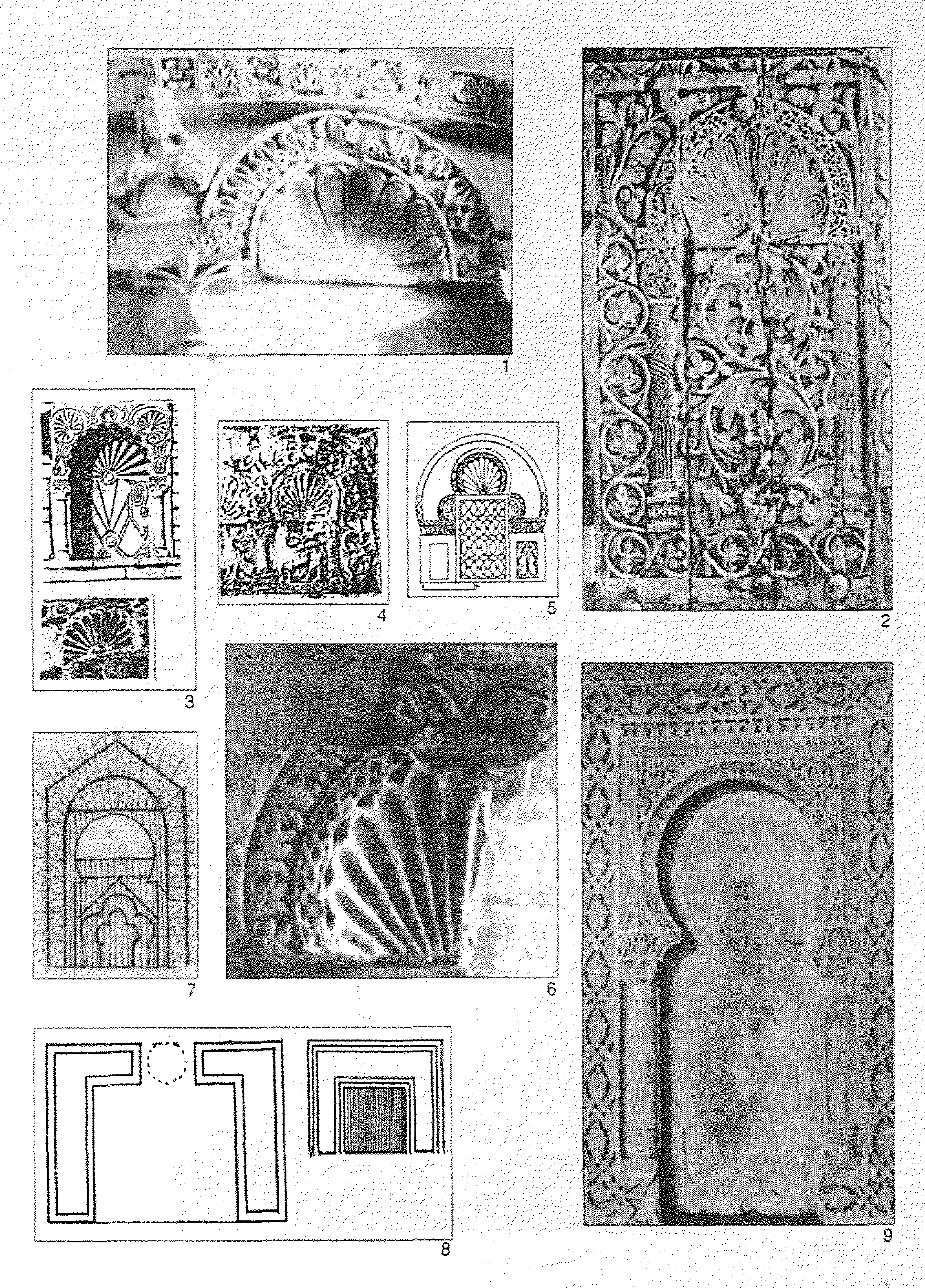
القصر المنية الرومانية بقرطبة (بيلاثكيث بوسكو) **C** دهان من المغرة بمدينة الزهراء.



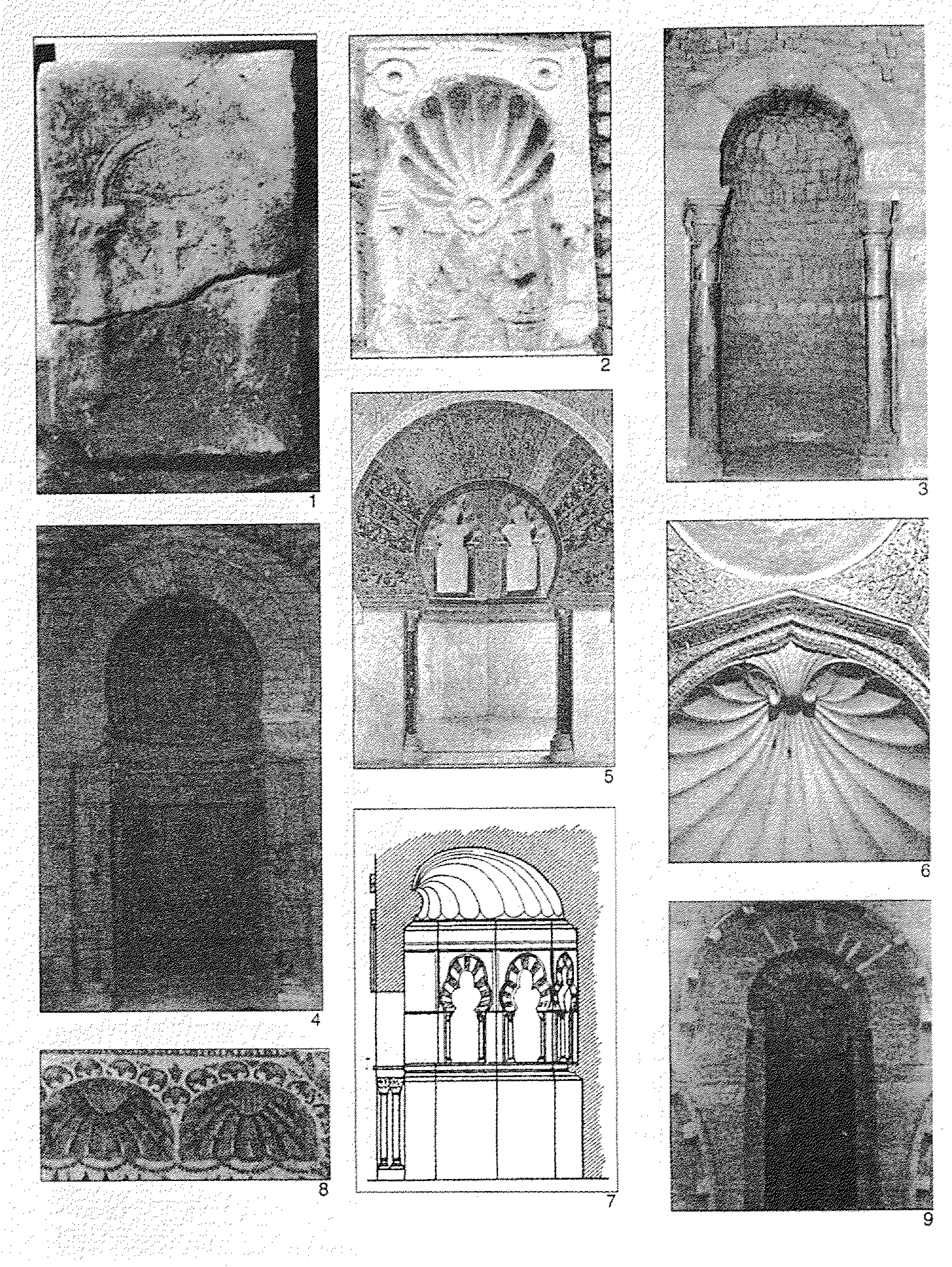
منازل بمدينة الزهراء: ١- قطاع المنازل الارستقراطية وصحون ذات طبيعة عامة أو إدارية ٥، ٦، ٩ منازل فى القطاع ١، ٨، ٨-١، ٨-٢، ٨-٣ منزل له حمام لعبد الرحمن الثالث مجاور للصالون الكبير، ٧- أرضيات المشى الواقع خلف بائكة التشريفات.



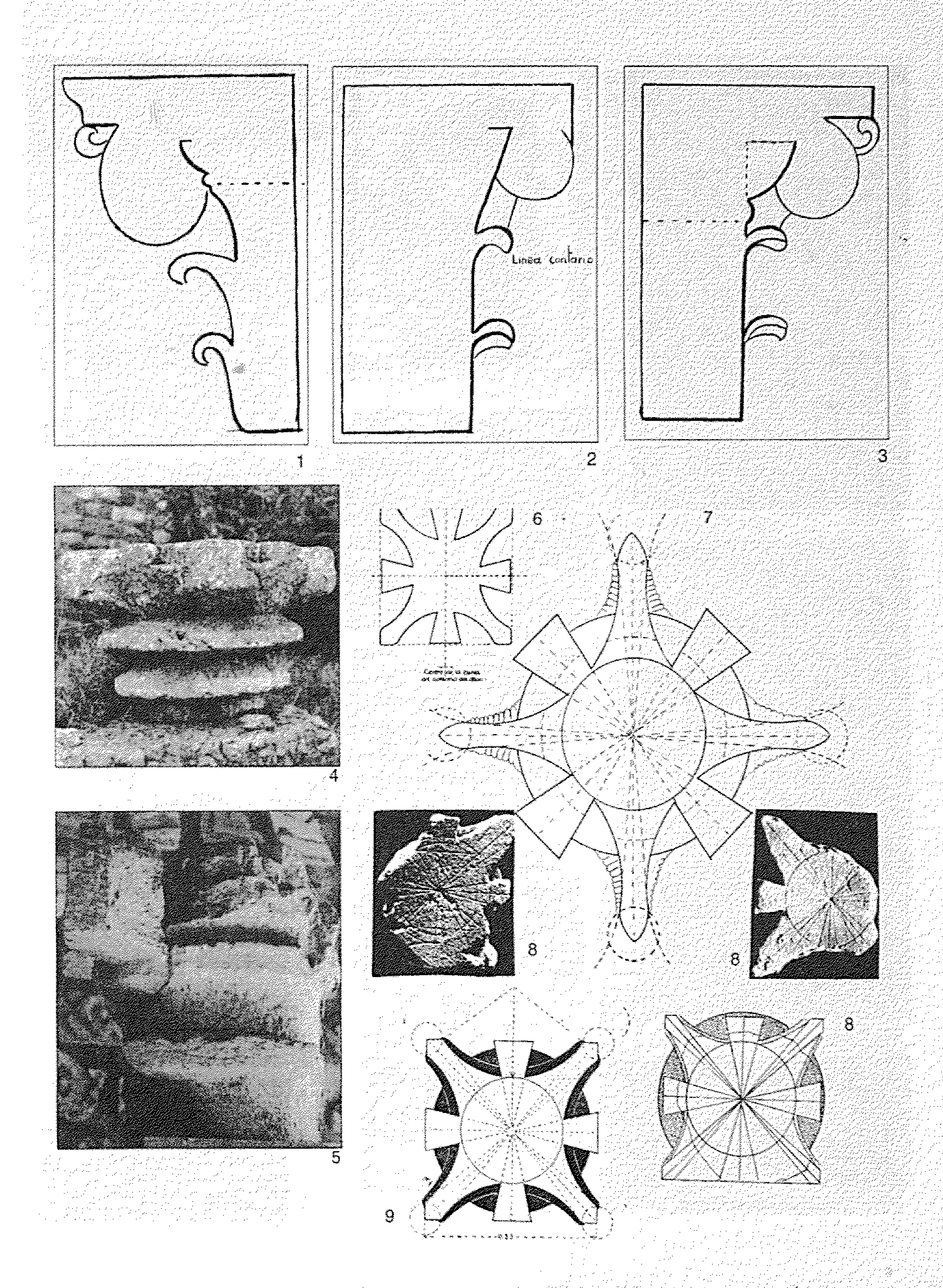
عقد وقطع من الرخام من منزل عبد الرحمن الثالث، ١، ٢-٢، ٣ متوازيات ٢- A ، ٢- B .



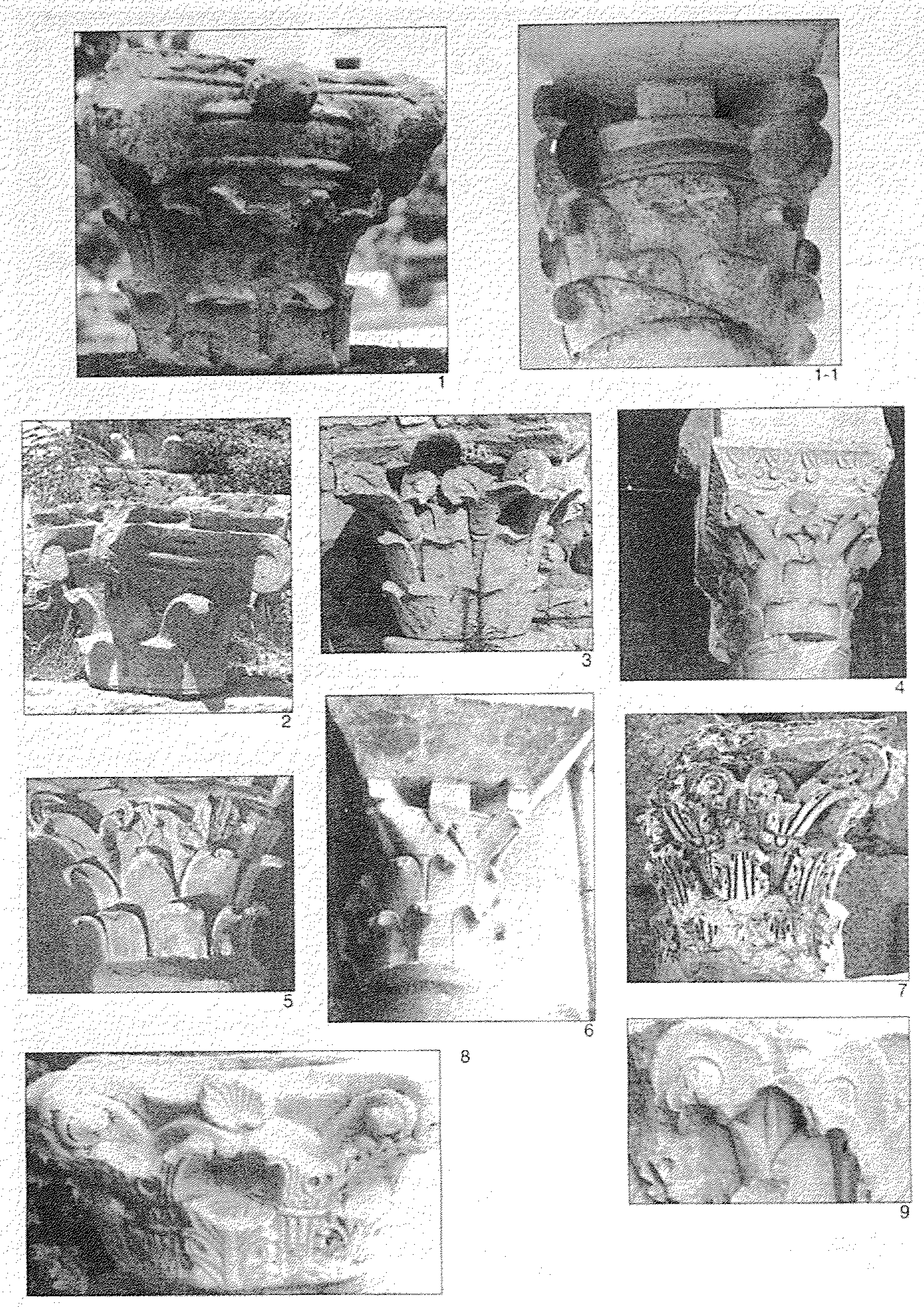
لا يوجد لها تعليق .



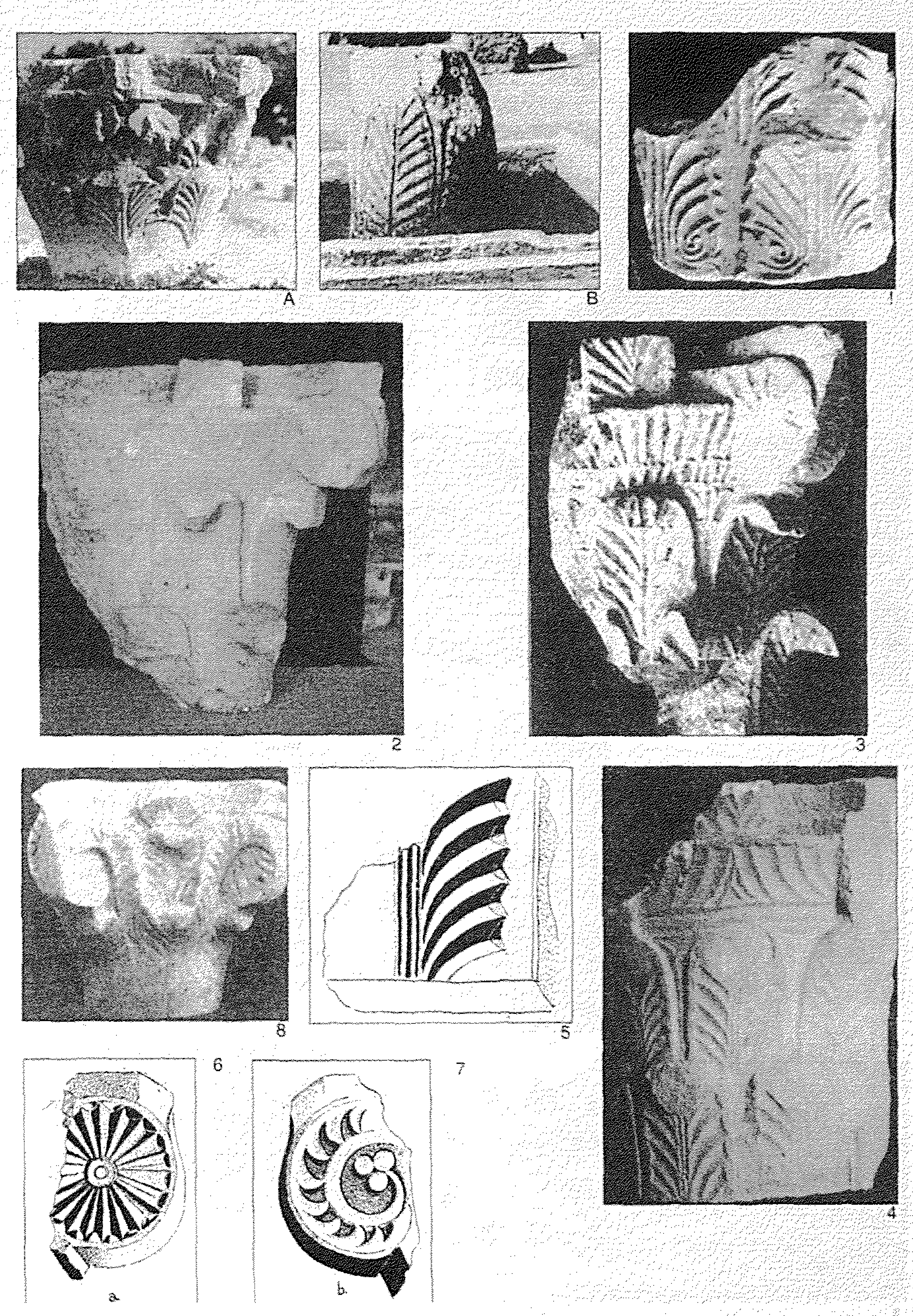
أصول الكوات ذات الشكل المحارى وتطورها (المحراب) فى إفريقية وقرطبة.



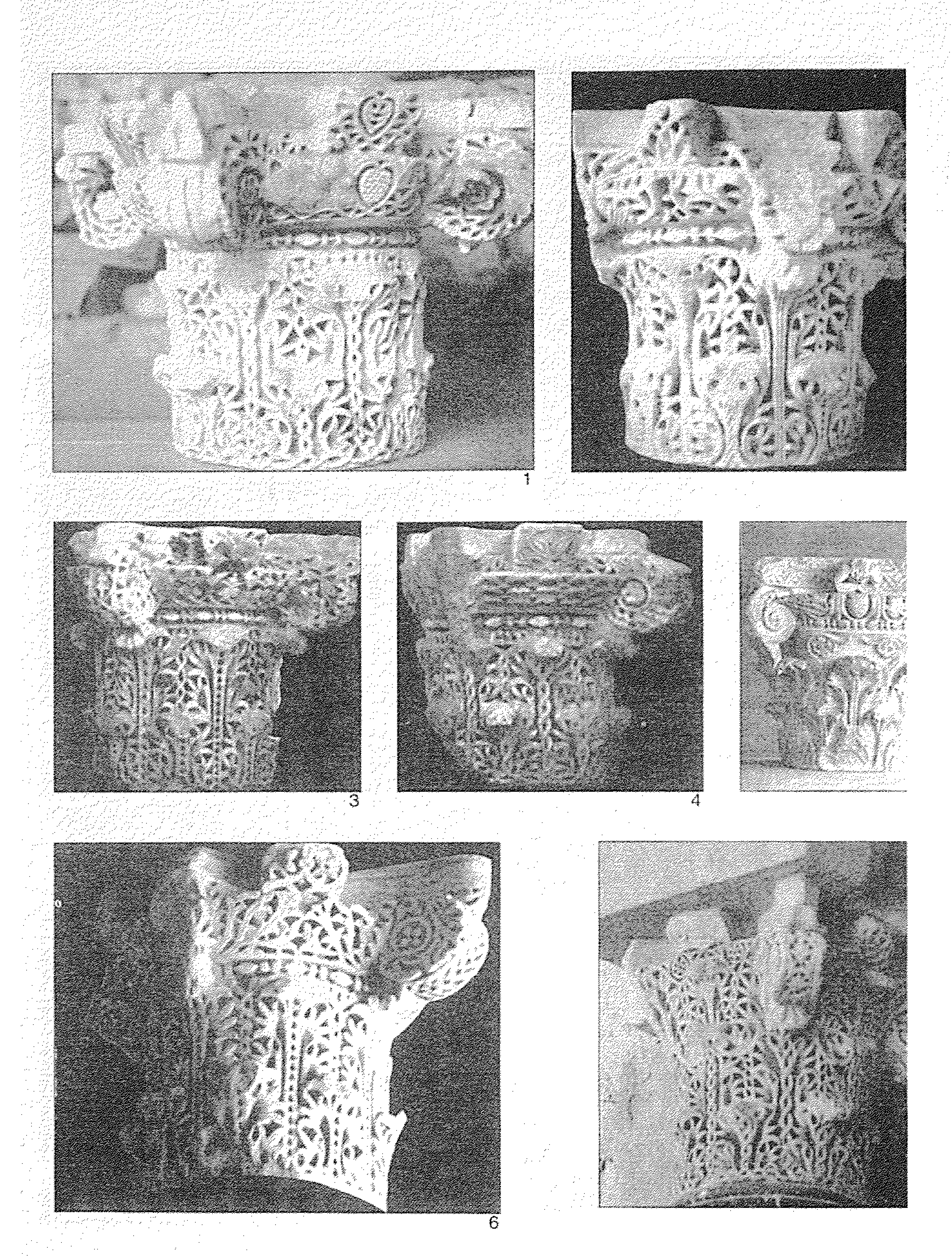
دراسة تيجان الأعمدة بمدينة الزهراء.



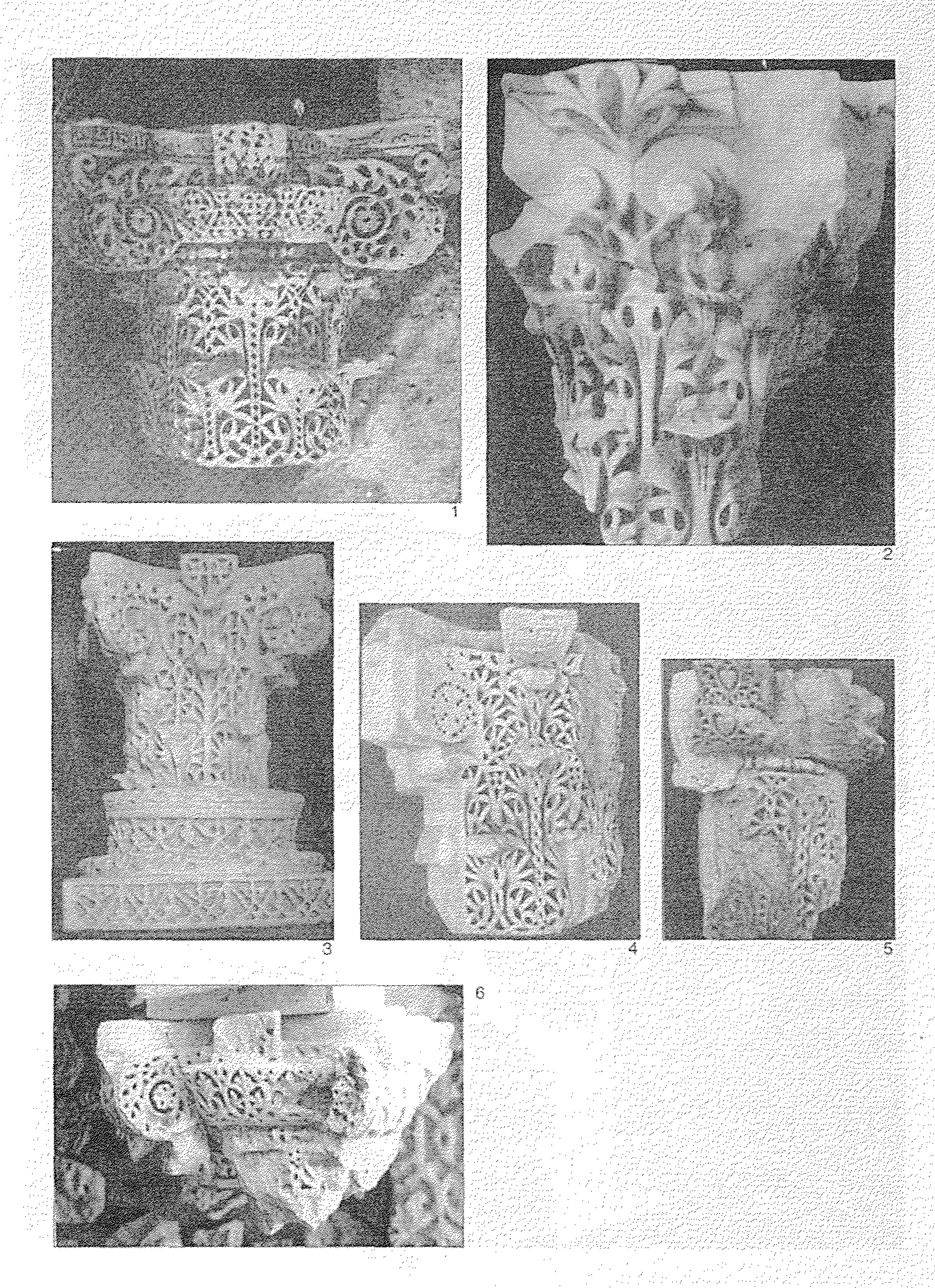
دراسة التاج الأملس الروماني والعربي.



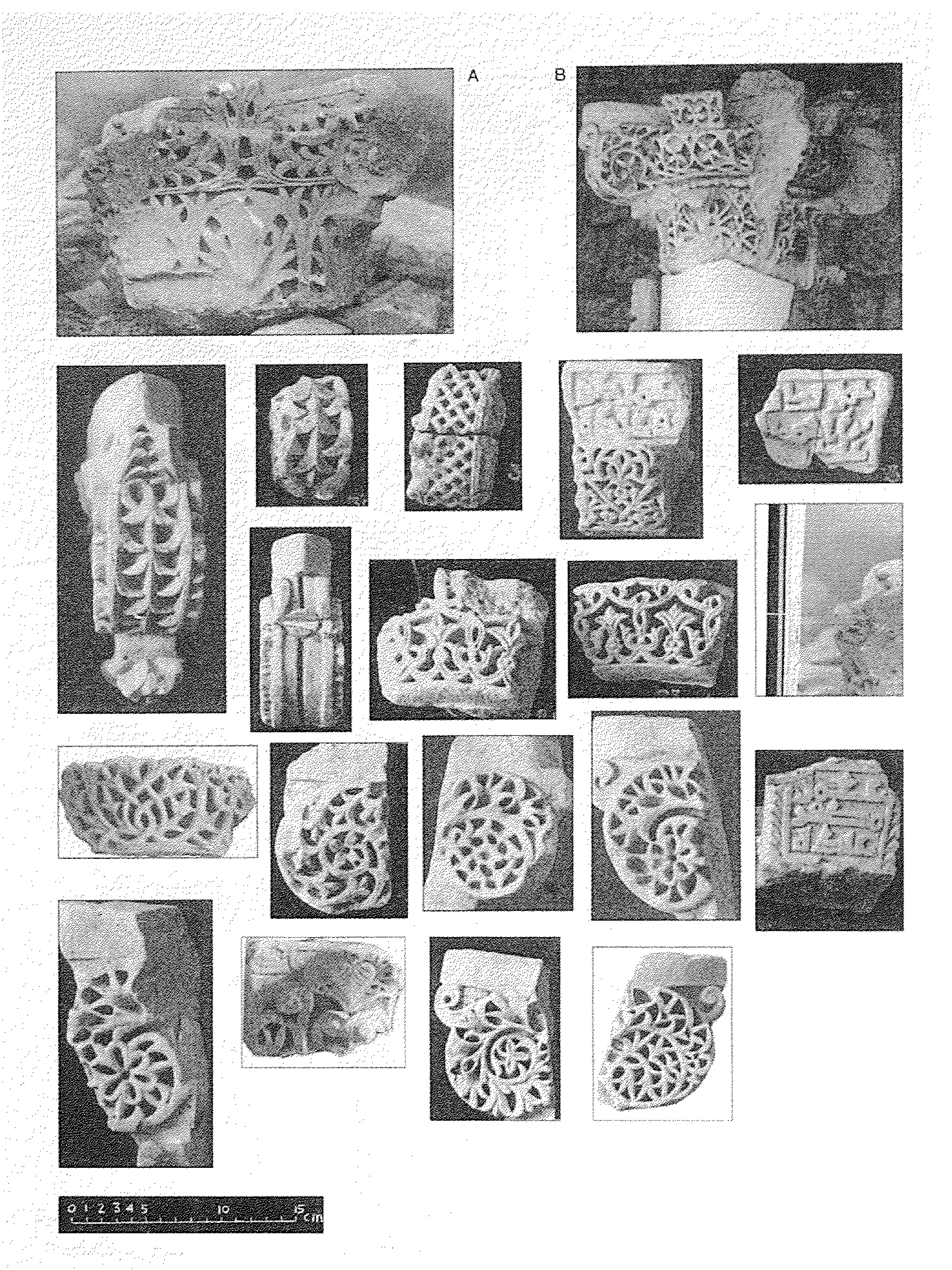
التاج السنبلى **espiguillas** بمسجد مدينة الزهراء.



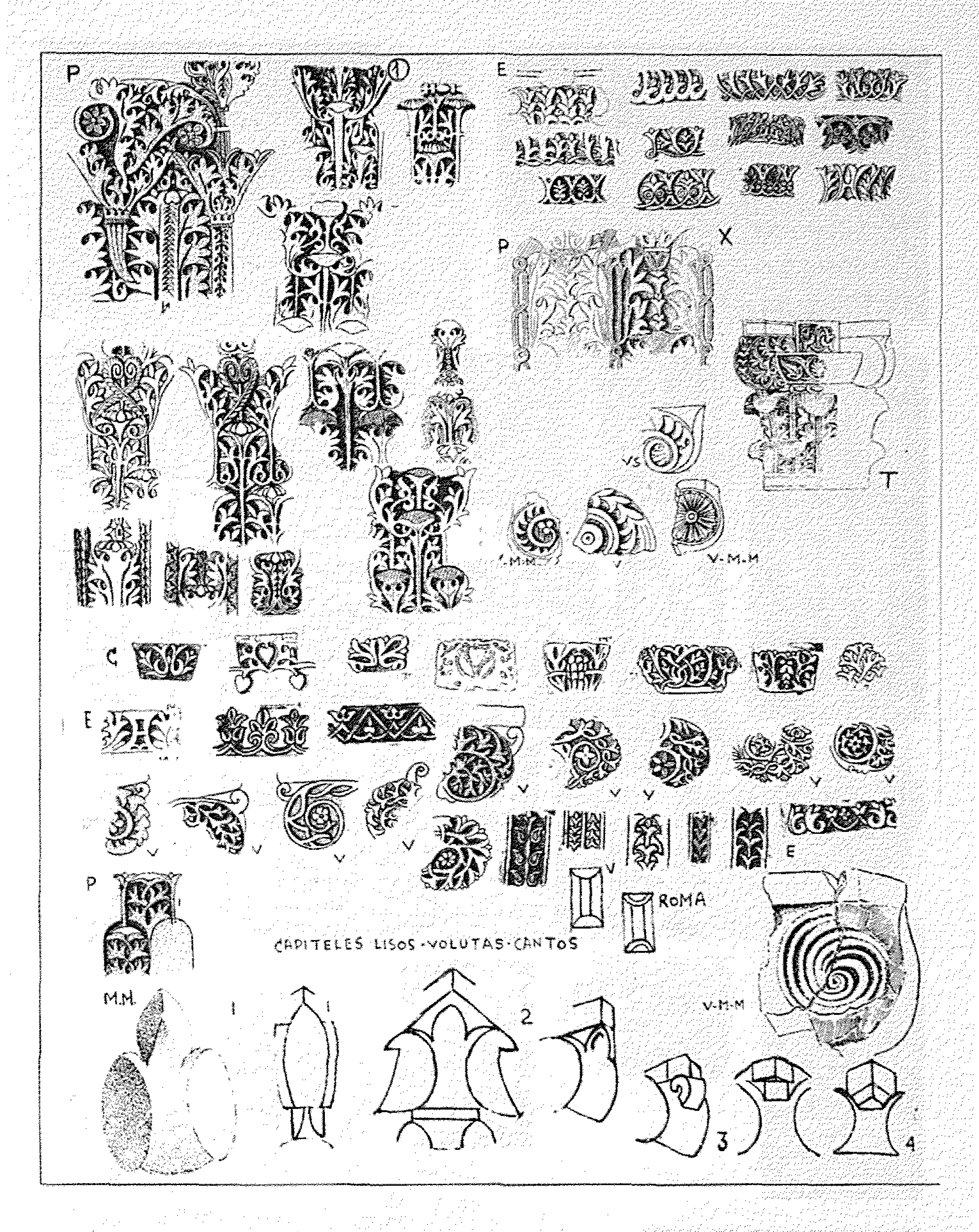
تيجان الصالون الكبير بمدينة الزهراء.



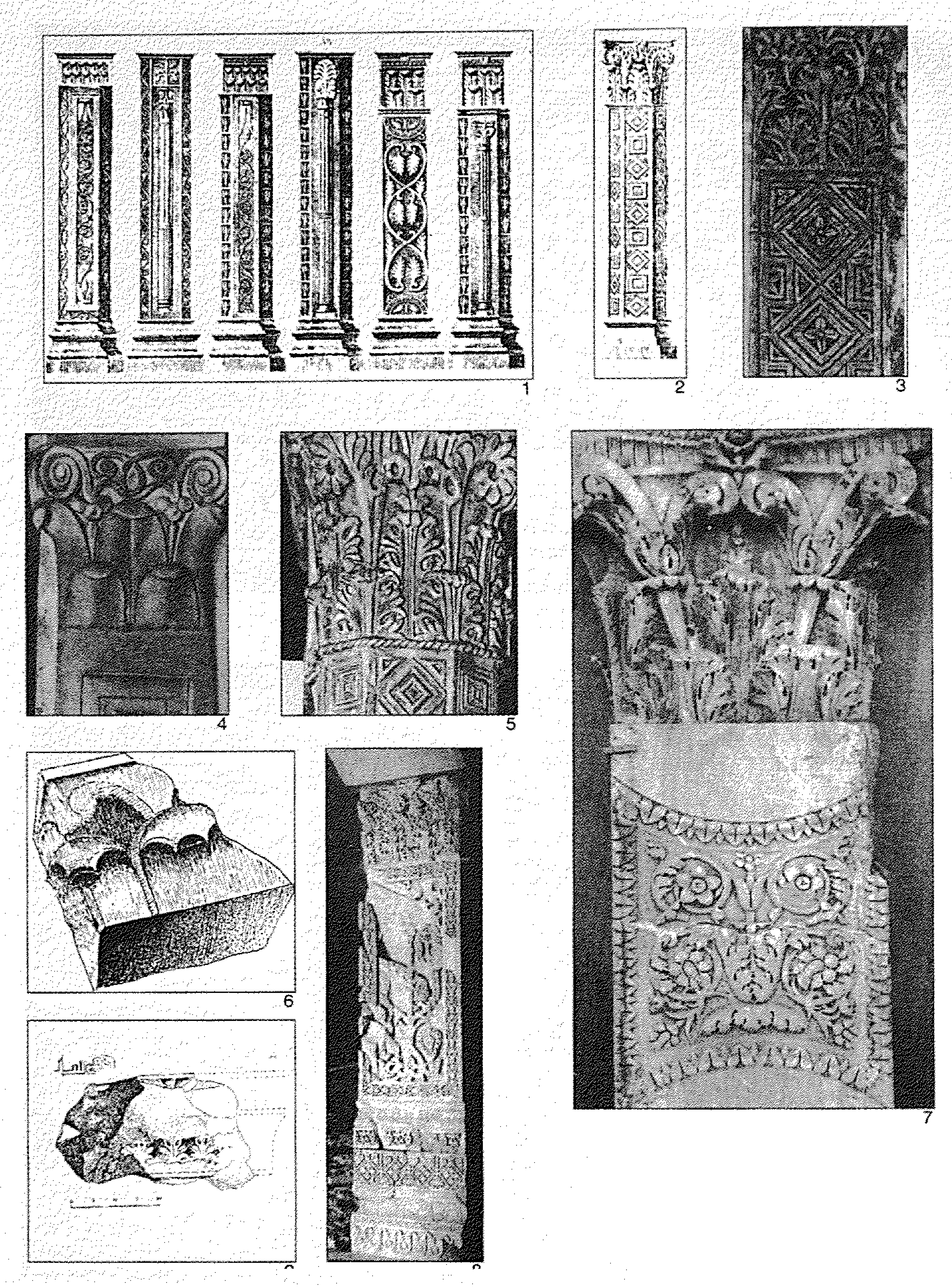
تيجان مدينة الزهراء، ٣ من عصر الحكم الثانى، (٩٦٧-٩٧٦م)، ٦ ممن الحجر الرجيرى فى المجلس الشرقى.



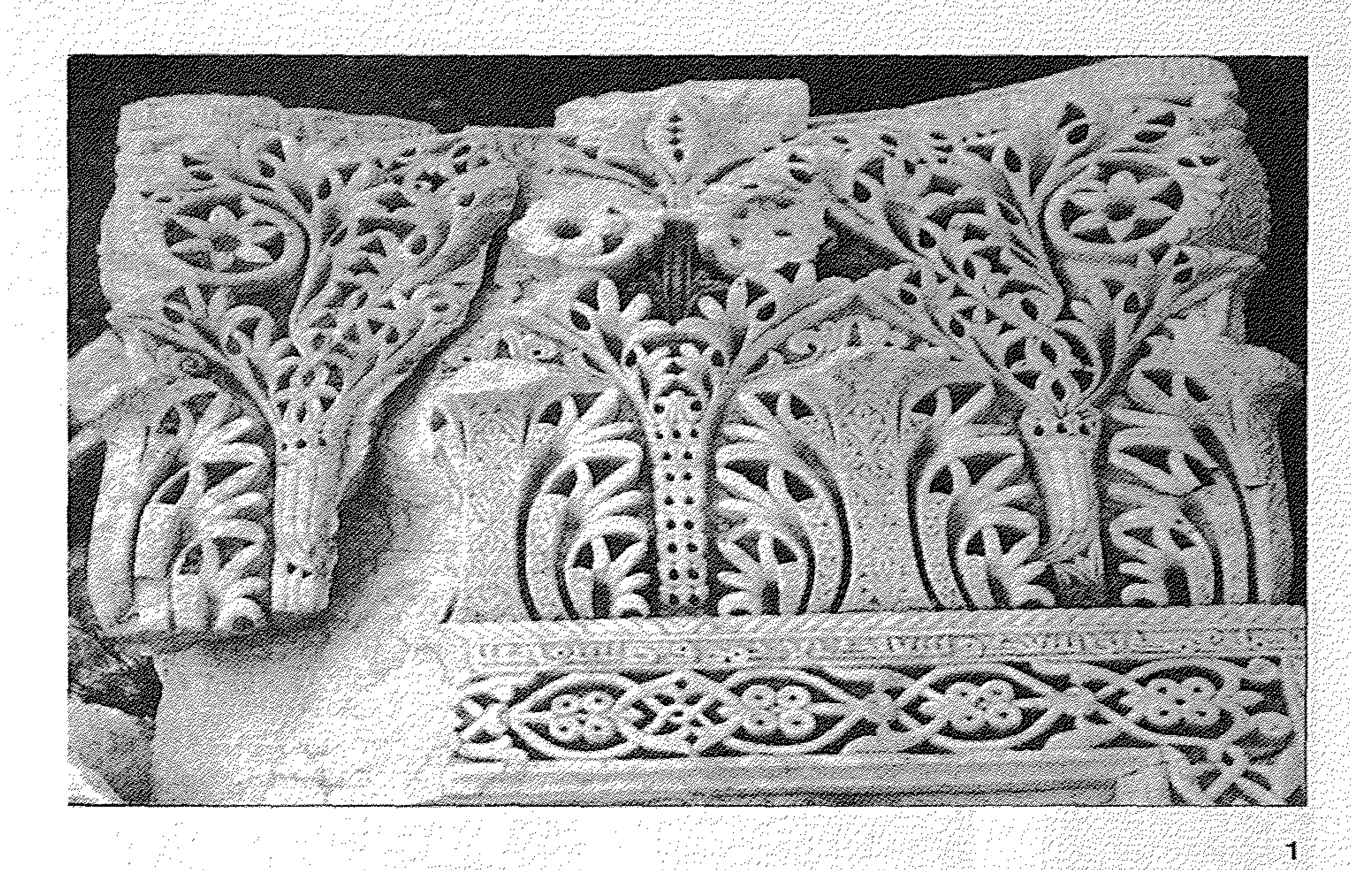
أجزاء من تيجان أعمدة عثر عليها فى شرفة الصالون الكبير بمدينة الزهراء.



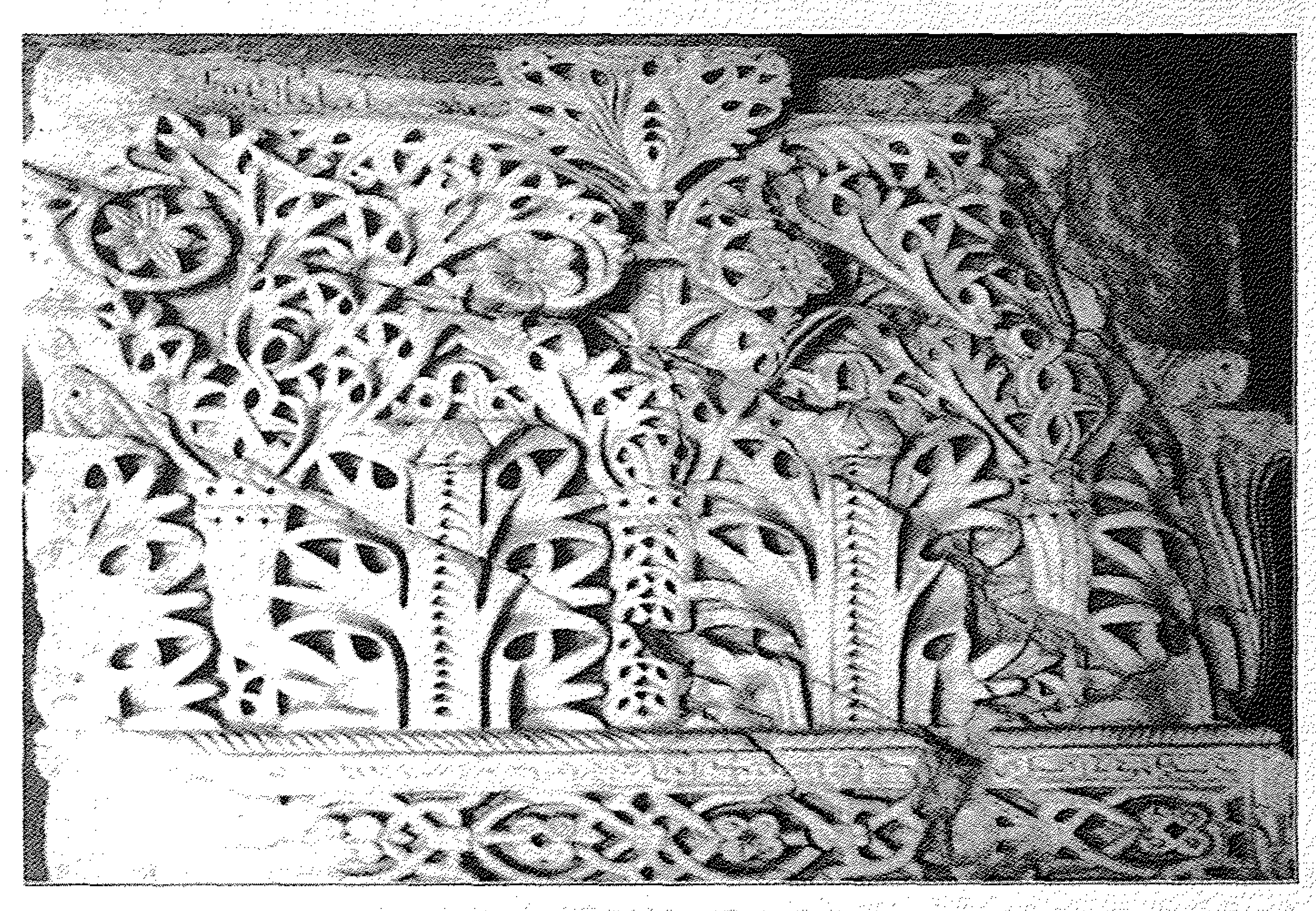
تيجان أعمدة قرطبية (ق ١٠) P واجهات Pencas بها أكانتوس فى قرطبة ومدينة الزهراء E زخرفة الحلية المعمارية المحدبة فى تاج العمود .V equino لفائف .VS Volutas من أشبيليةC واجهات الحلية المعمارية المحدبة بمدينة الزهراء N-M-V لفائف بمدينة الزهراء T تاج عمود طليطلى S، ق ١٠، ١١



دعائم مع تيجانها ٥،٤،٣،٢ (المسجد الجامع بقرطبة فى عصرالحكم الثانى) **6** : من مسجد مدينة الزهراء،
٩،٨ : الصالون الكبير.



1



تيجان أكتاف (الصالون الكبير).

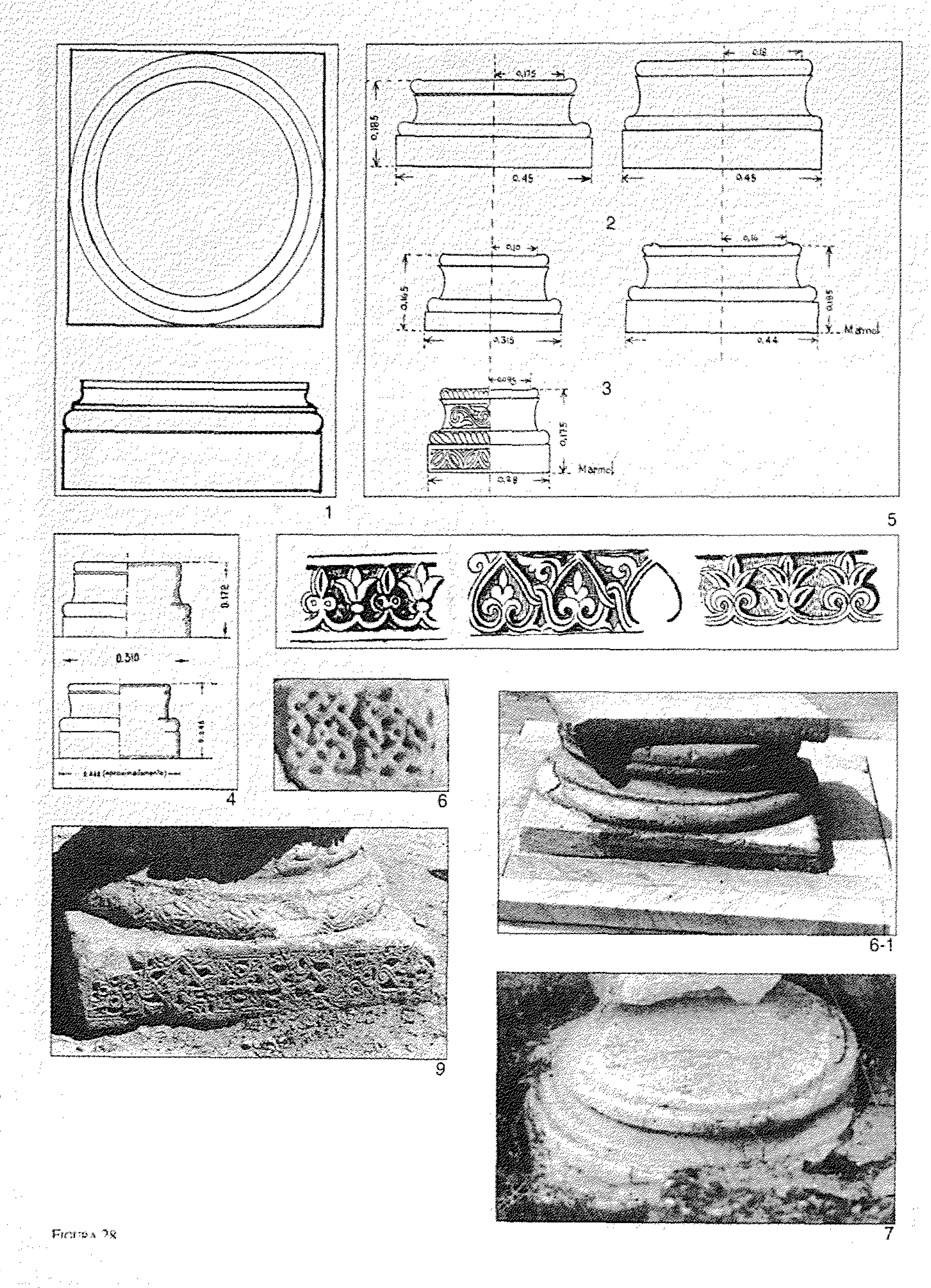
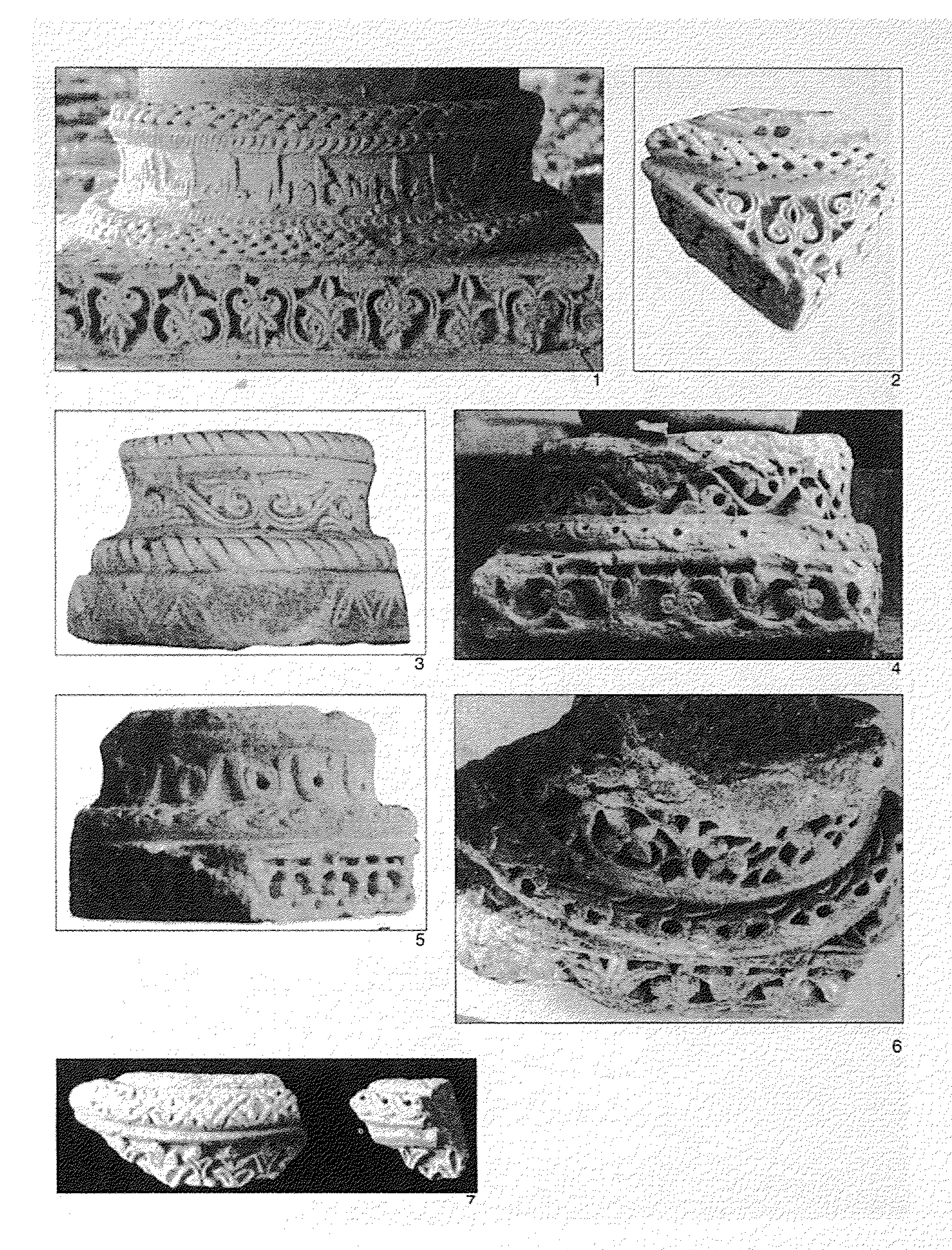
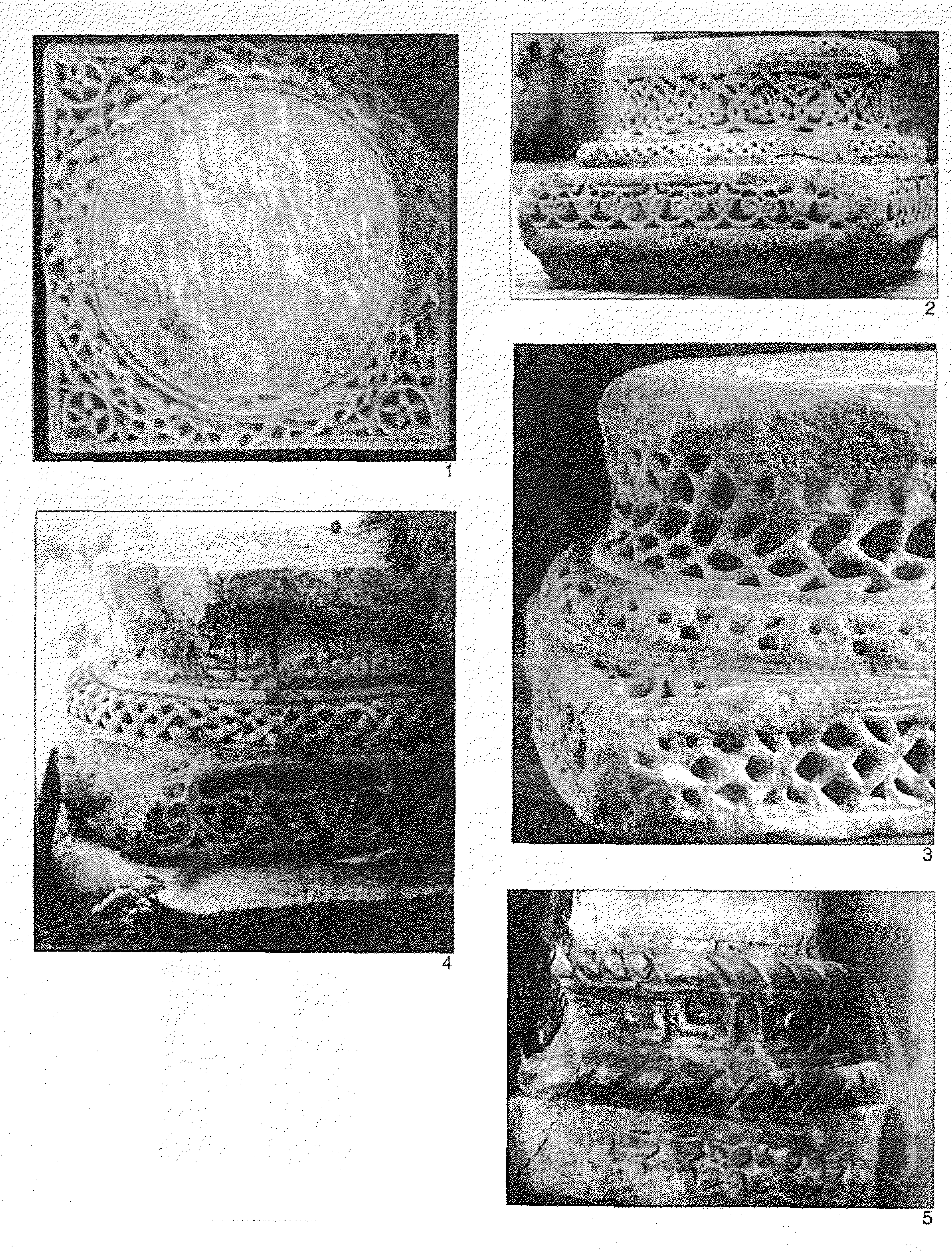


FIGURA 28

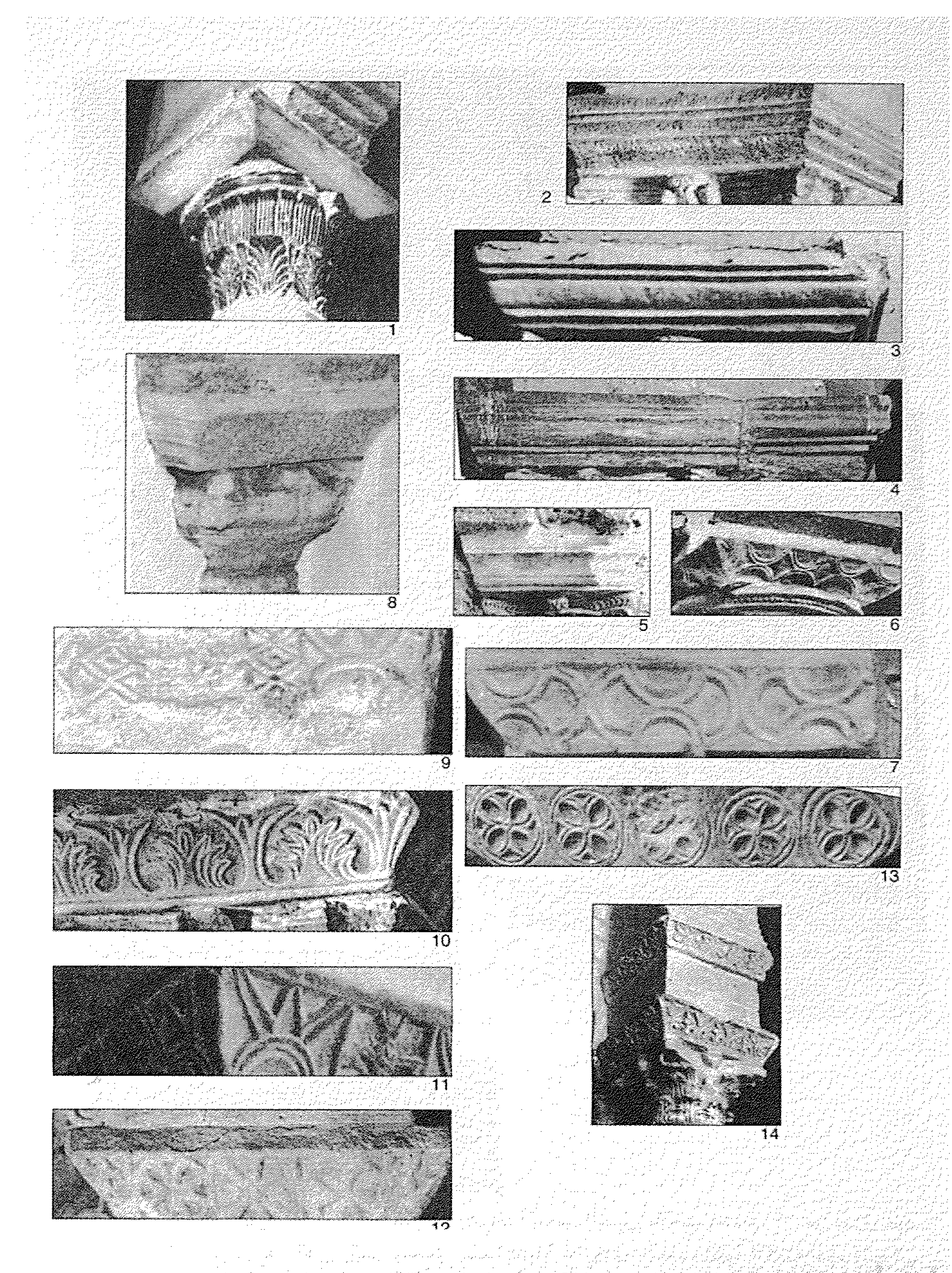
دراسة قواعد أتيكية ، ٢ مسجد مدينة الزهراء ٤ من المسجد الجامع بقرطبة ق ١٠ (طبقا د.ف. إيرنانديث.



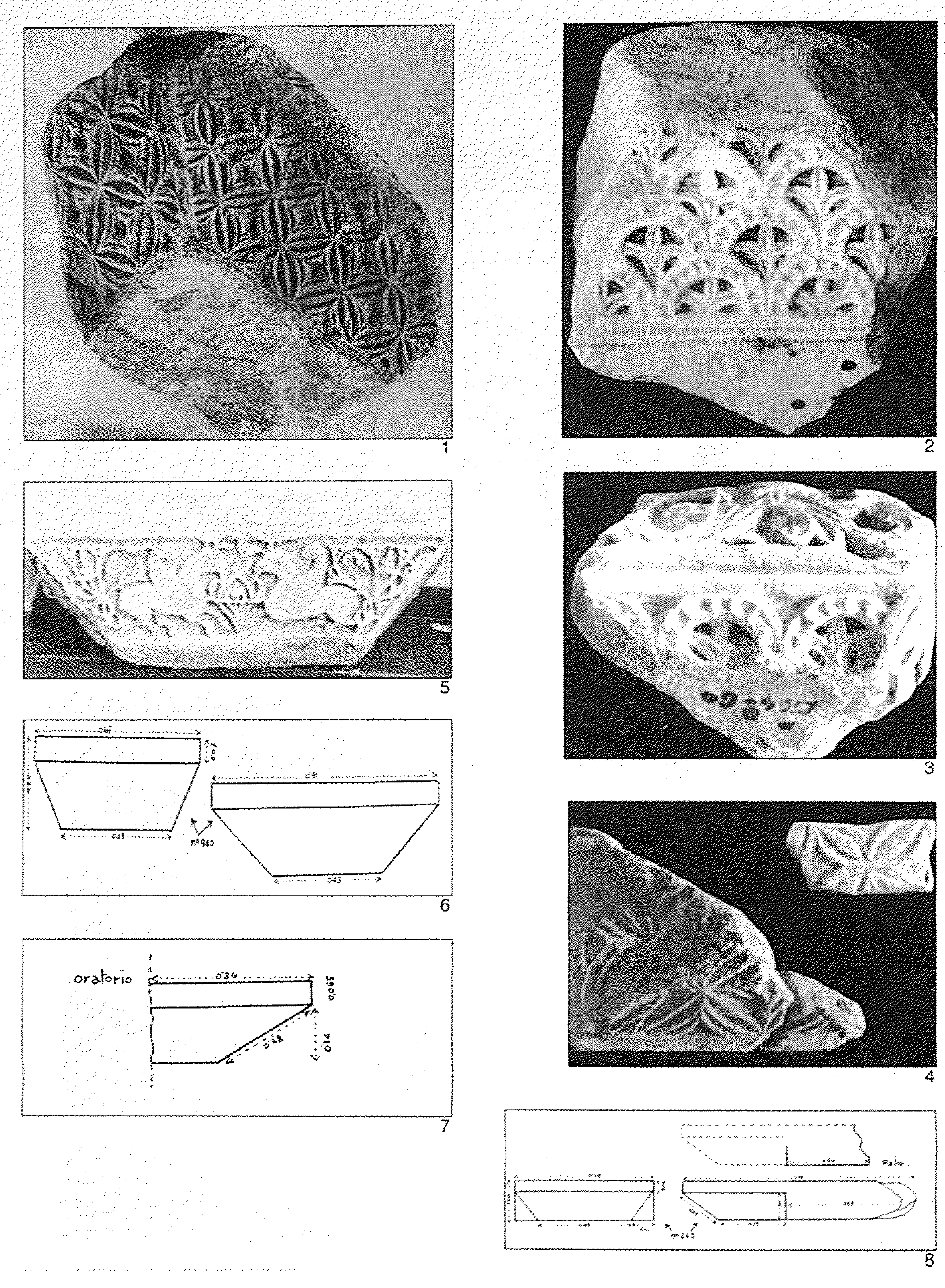
قواعد أعمدة أتيكية قرطبية (ق ١٠) ١، ٢، ٣، ٥، ٧ من شرفة الصالون الكبير بمدينة الزهراء.



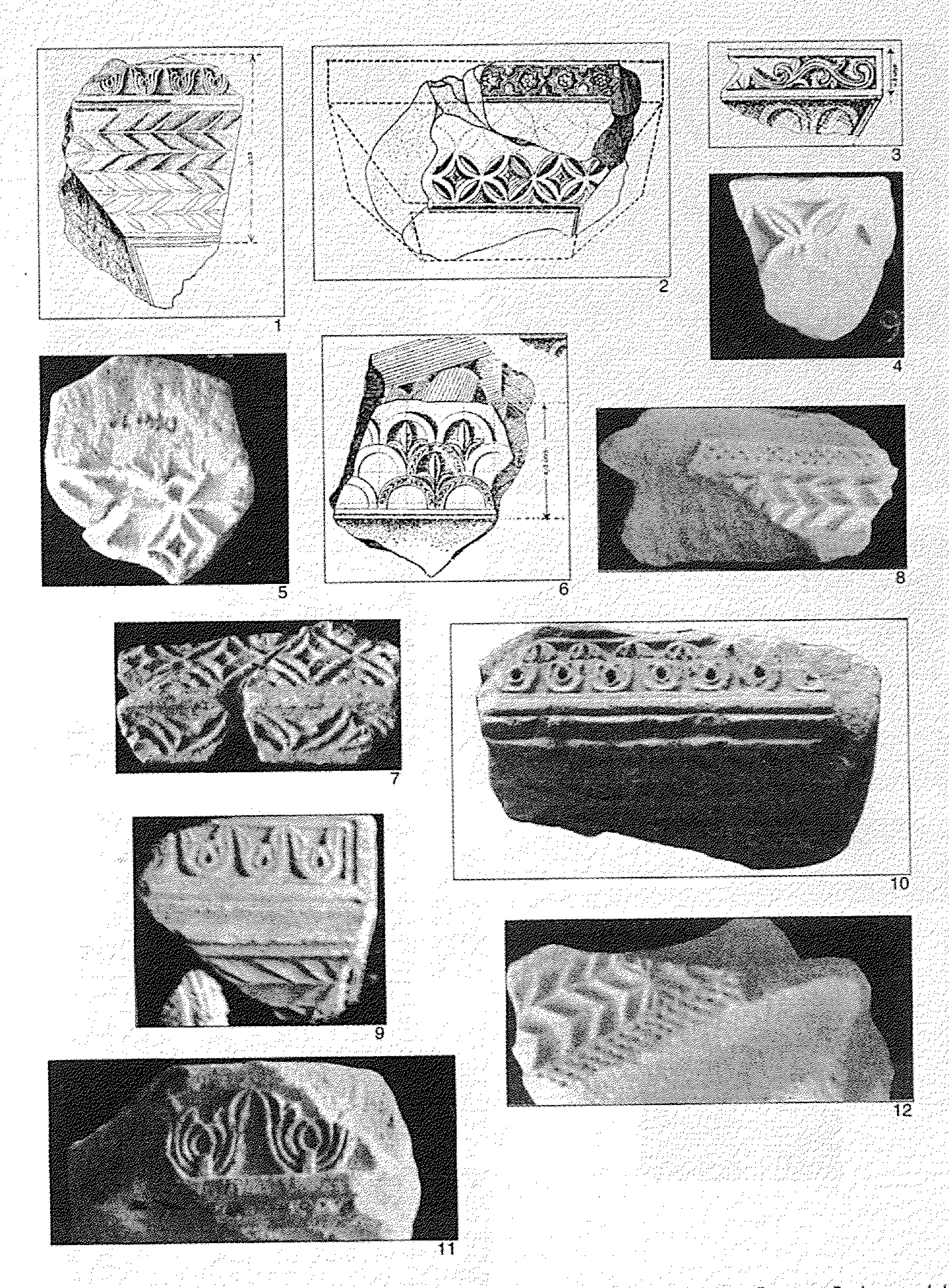
قواعد أعمدة أتيكية قرطبية (ق ١٠): ١- مدينة الزهراء: المجلس الغربى للأمير هشام. ٤- من منزل عبد الرحمن الثالث المجاور للصالون الكبير وتحمل اسم الخليفة ٥- قاعدة أعمدة القبة الكائنة أمام المحراب فى المسجد الجامع بقرطبة.



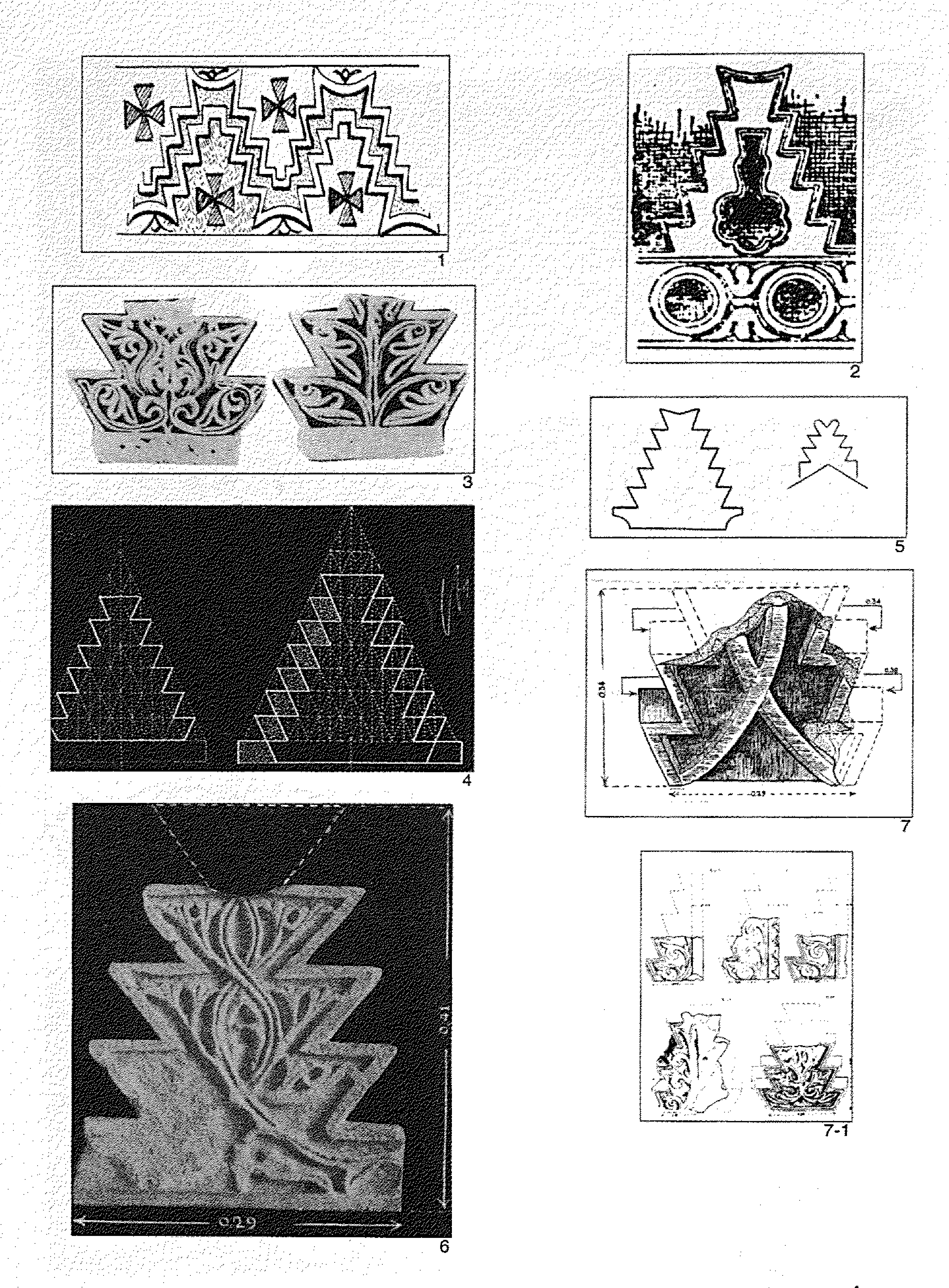
دراسة الحليات المعمارية المتموجة Cimacio .



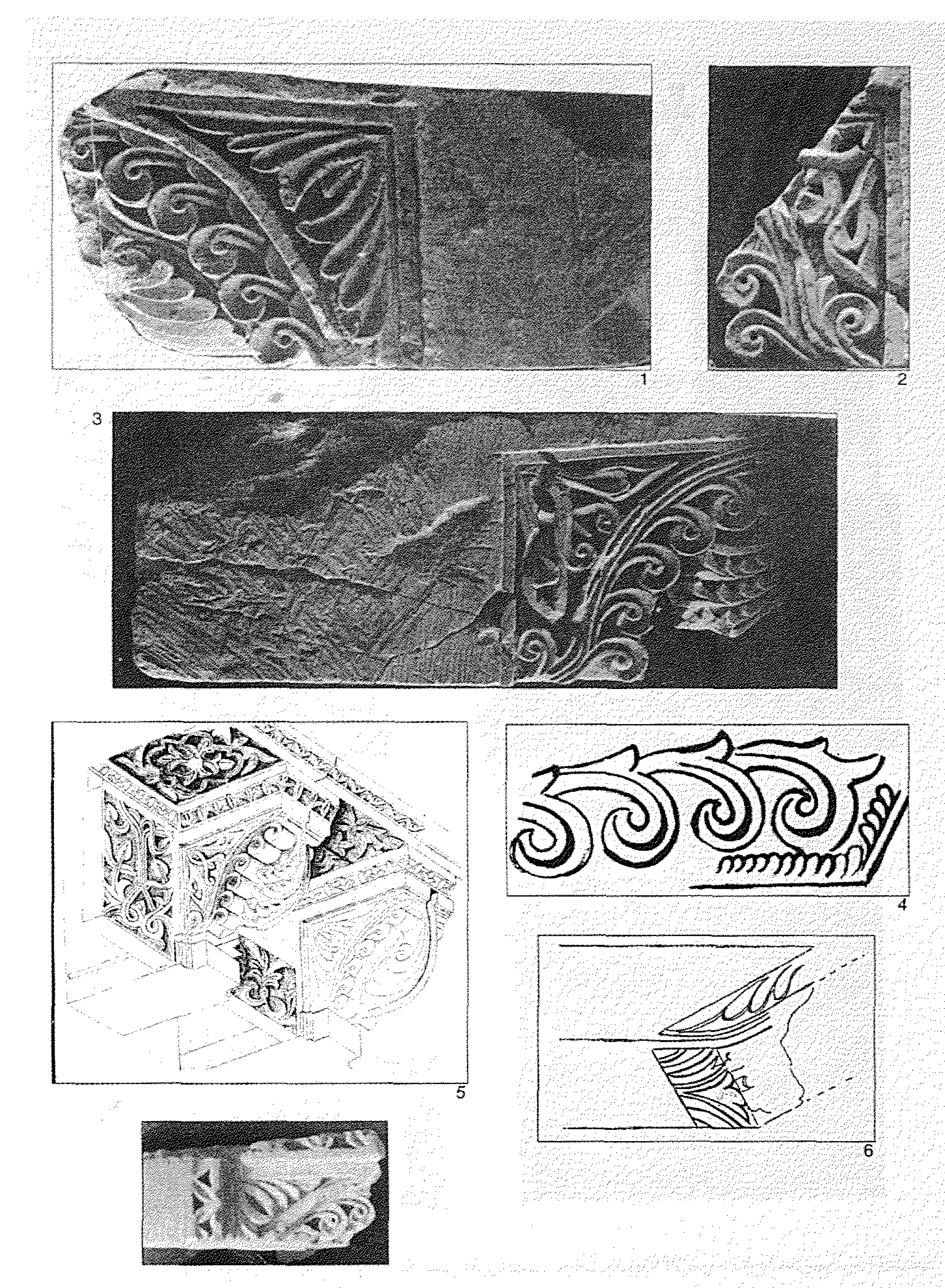
حليات معمارية متموجة عربية (ق ١٠): ٢، ٣، ٤ عثر عليها فى شرفة الصالون الكبير بمدينة الزهراء ٥- حلية معمارية متموجة فى قرطبة (أرخونا دى كاسترو). ٦، ٧، ٨ حليات متموجة فى المسجد الملكى.



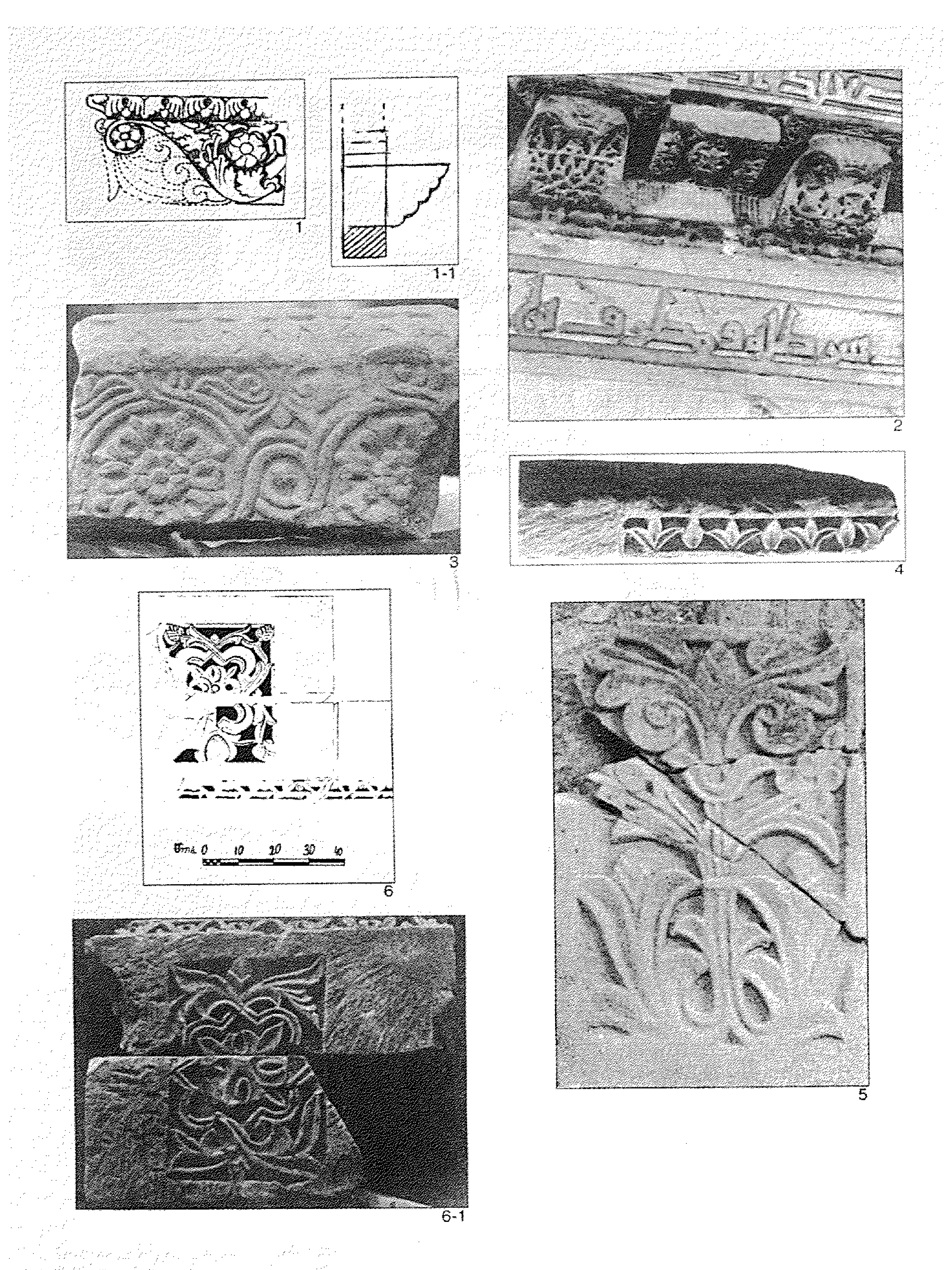
حليات معمارية متموجة بمدينة الزهراء. عثر عليها فى شرفة الصالون الكبير، وقد سقط بعضها من الشرفة العليا.



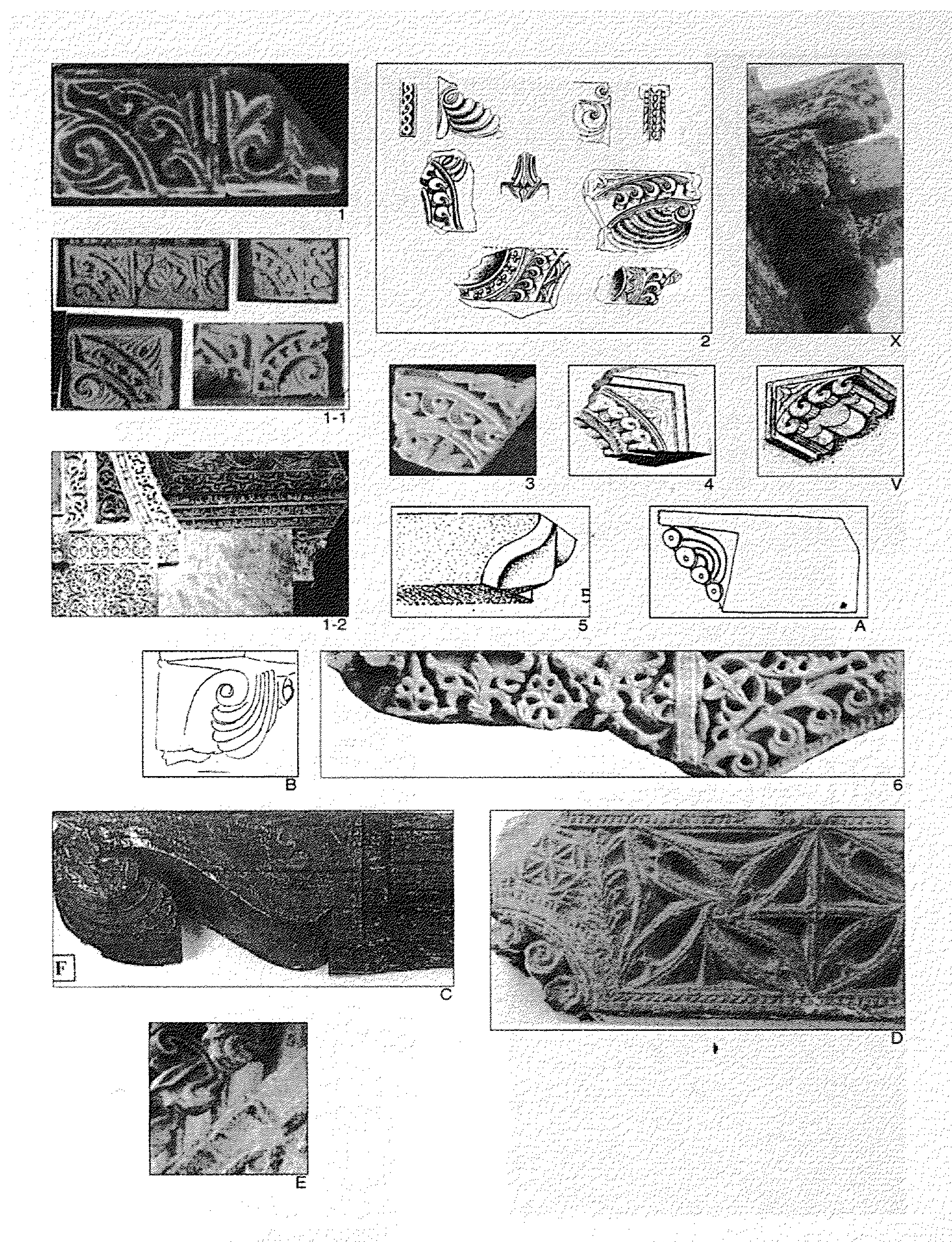
دراسة الشُرافات الزخرفية المسننة ٤، ٦، ٧ من الشرّافات العليا بمدينة الزهراء. ٧-١ من منارة المسجد الملكي.



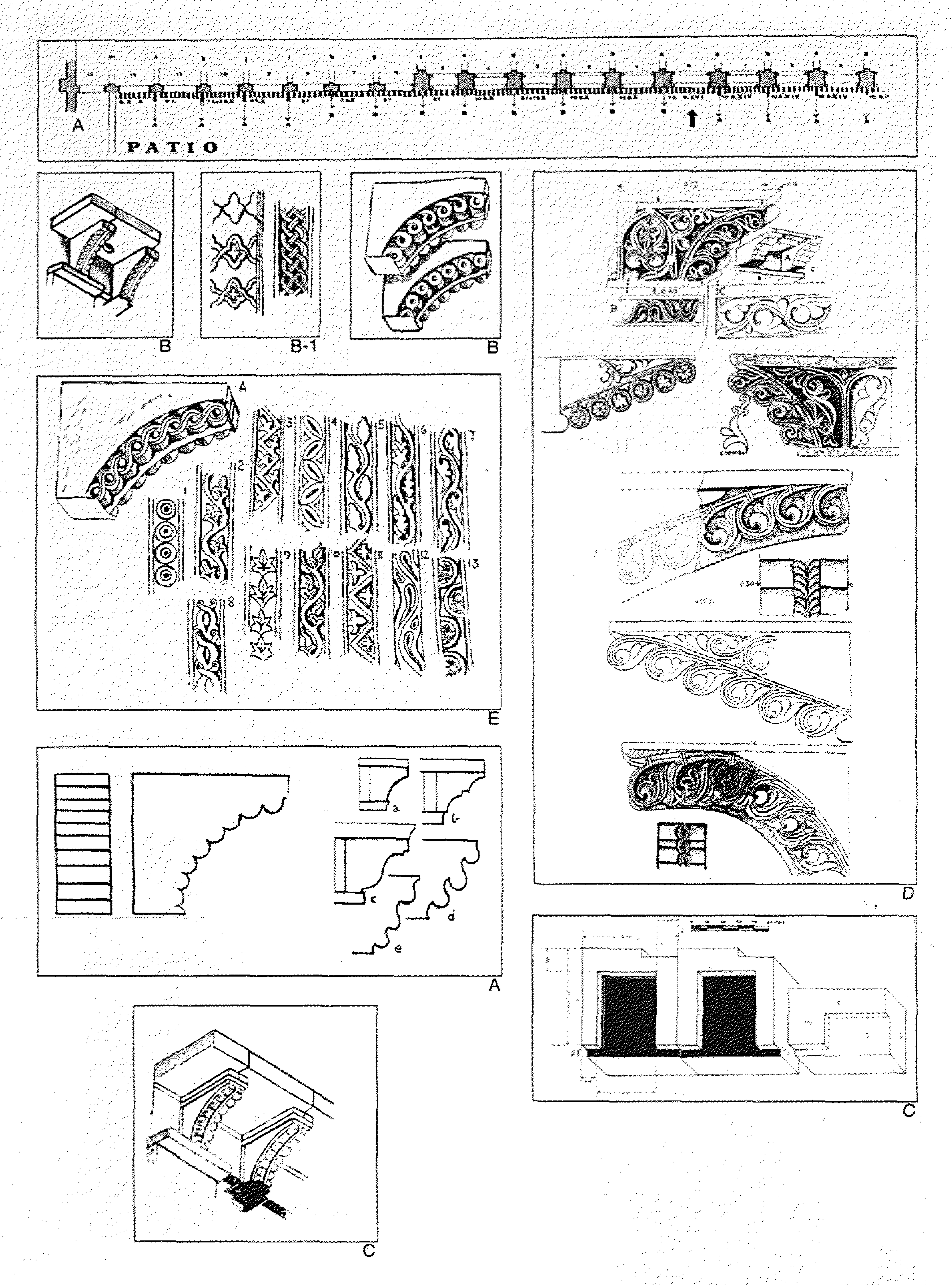
مقرنسات تحت الرفارف عثر عليها فى شرفة الصالون الكبير.



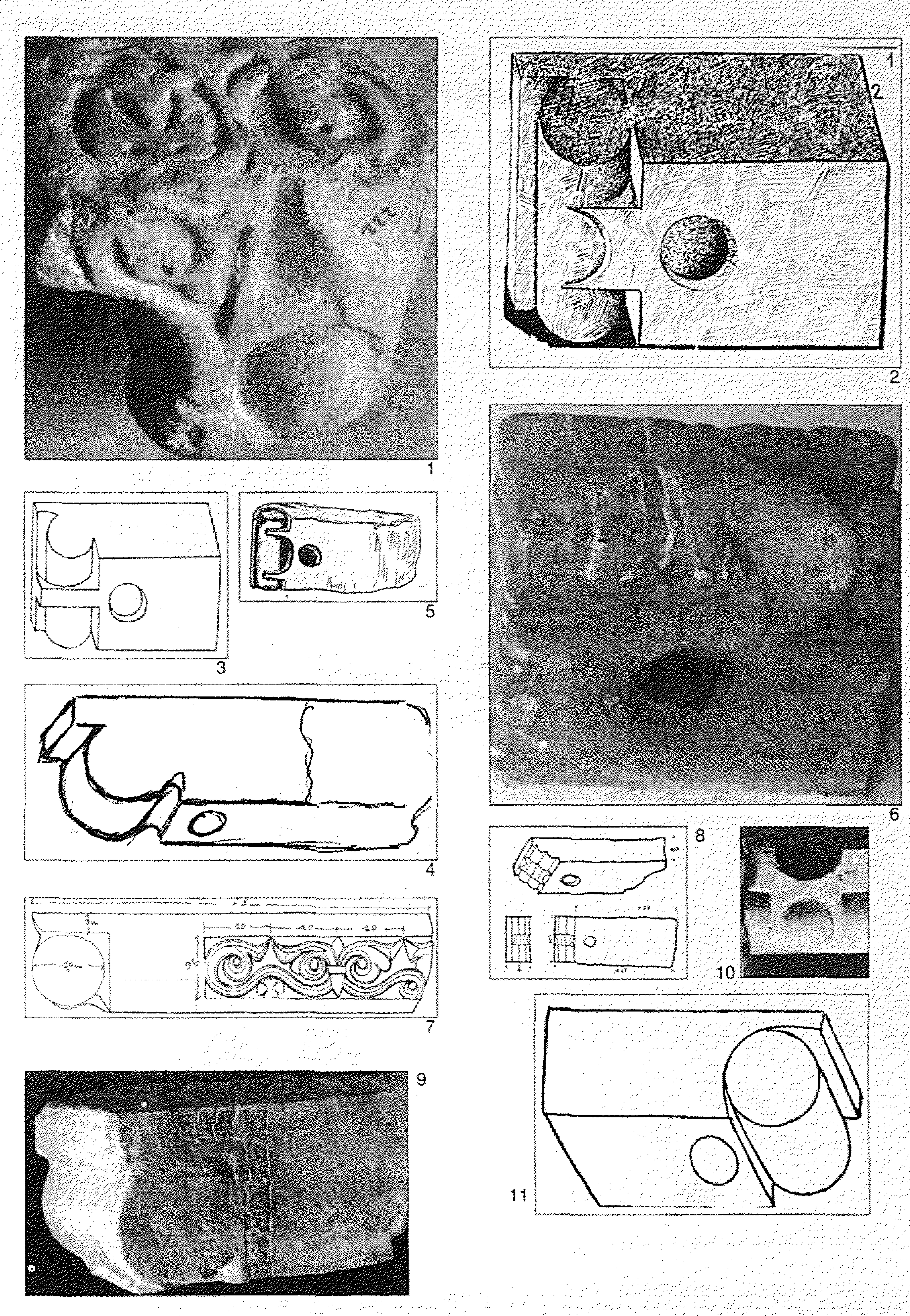
قطع من رفارف تعود إلى عصر الخلافة. ٤، ٥، ٦، ٦-١ فرفارف عثر عليها في شرفة الصالون الكبير.



قطع من رفارف وحدائر **impostas** : ١، ١-١، ٤، ٥ من المجلس الغربى للأمير هشام، ٢، ٣، ٦ عثر عليها فى شرفة الصالون الكبير. ١-٢ من محراب المسجد الجامع بقرطبة.

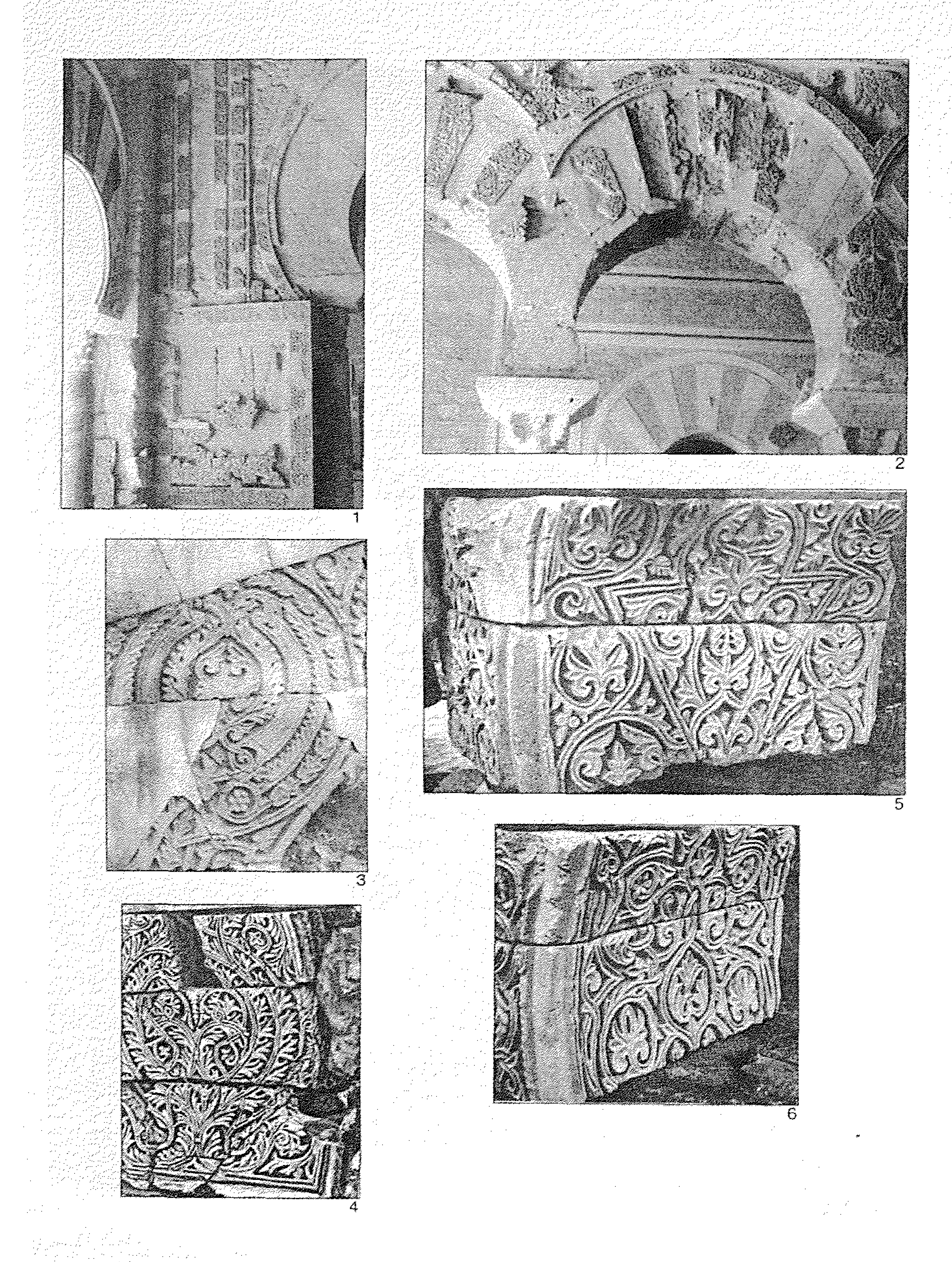


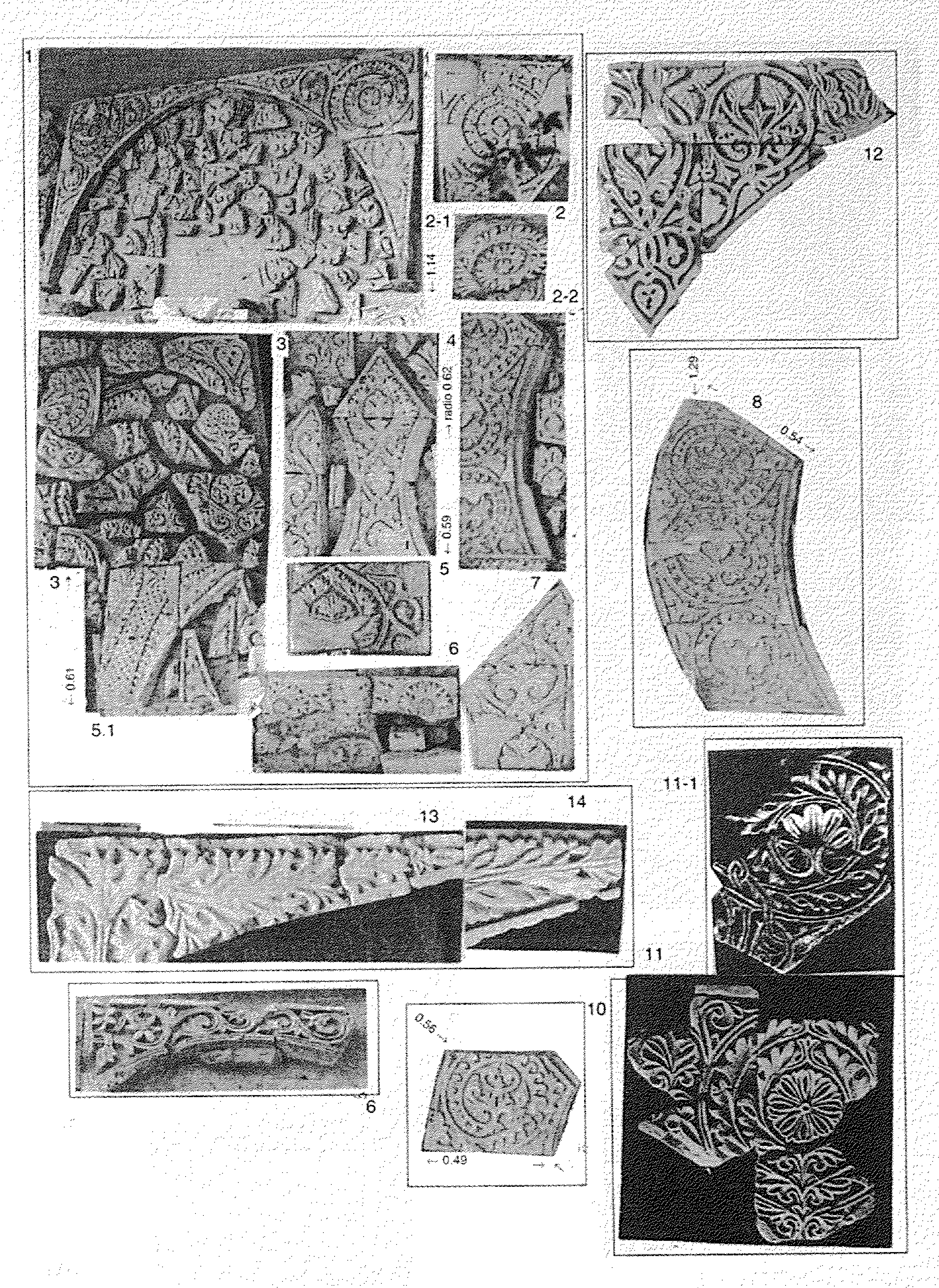
دراسة زخارف المساجد. A، B، E من صحن يرجع إلى ق ١٠- المسجد الجامع بقرطبة،C من صحن مسجد مدينة الزهراء D من مسجد تطيلة (نابارًا).



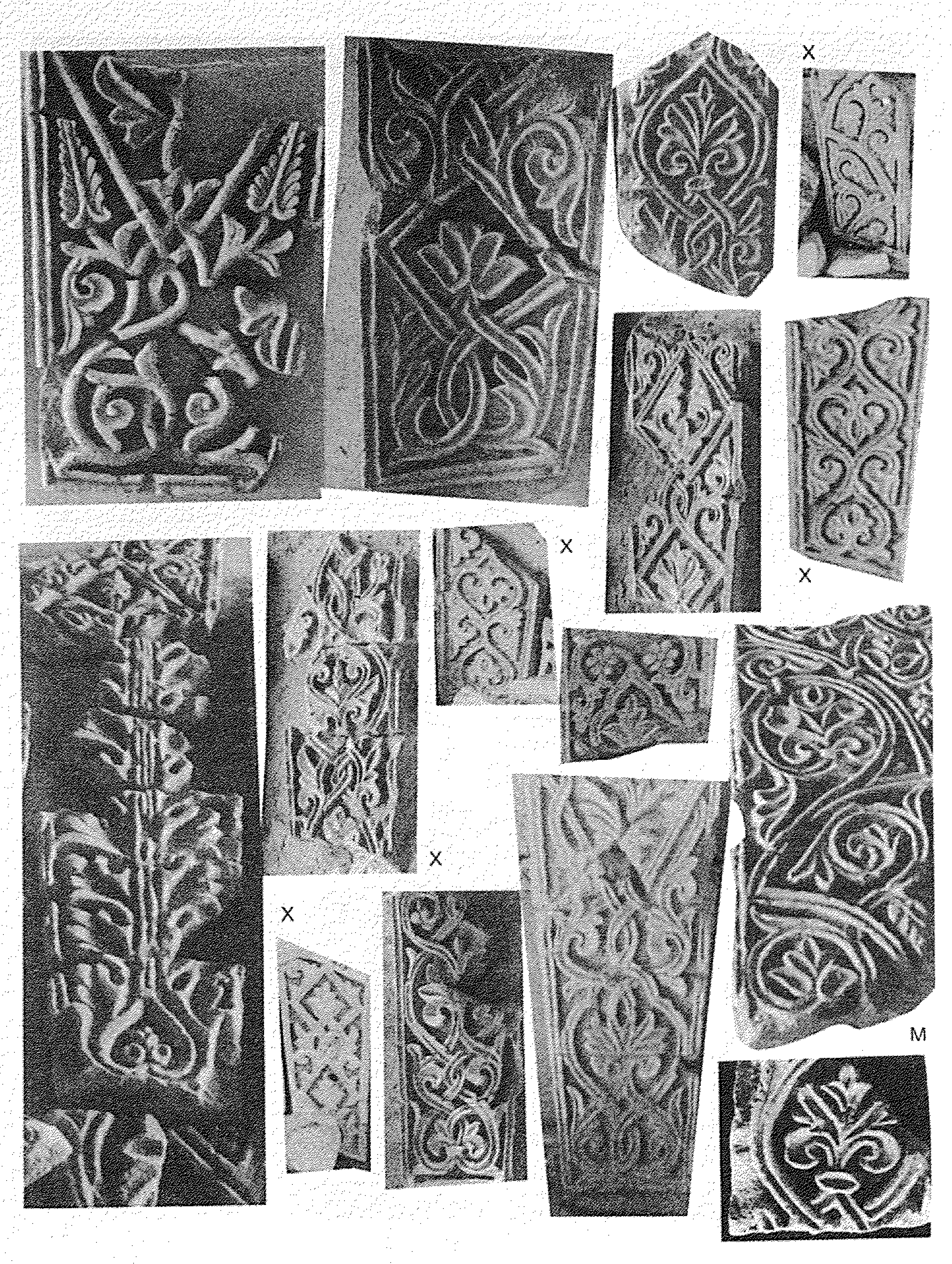
أرجل الأبواب **Quiciarelas** (ق ١٠، ١١)، ٢ من شرفة الصالون الكبير بمدينة الزهراء.

زخرفة العقود بالصالون الكبير بمدينة الزهراء.

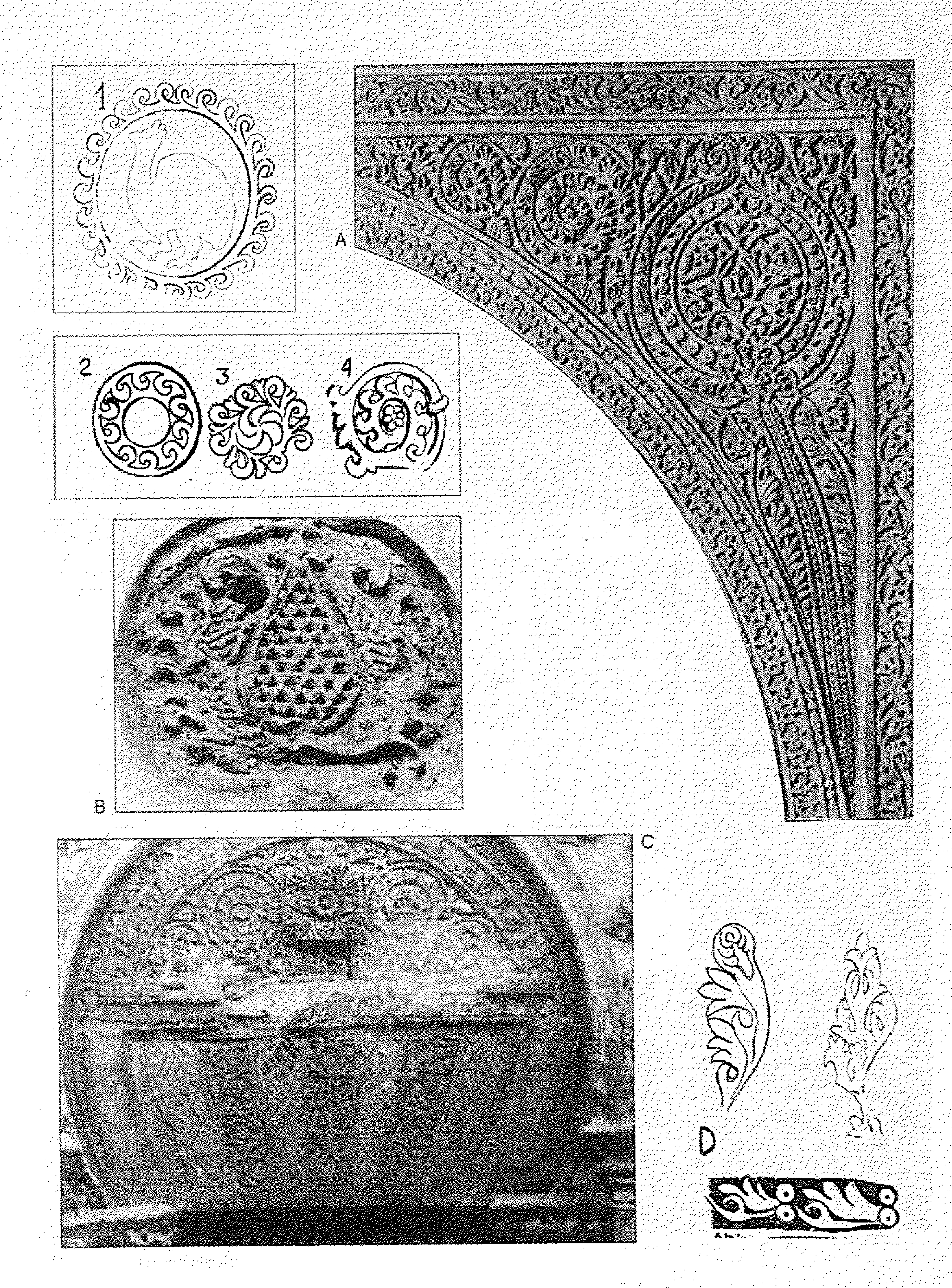




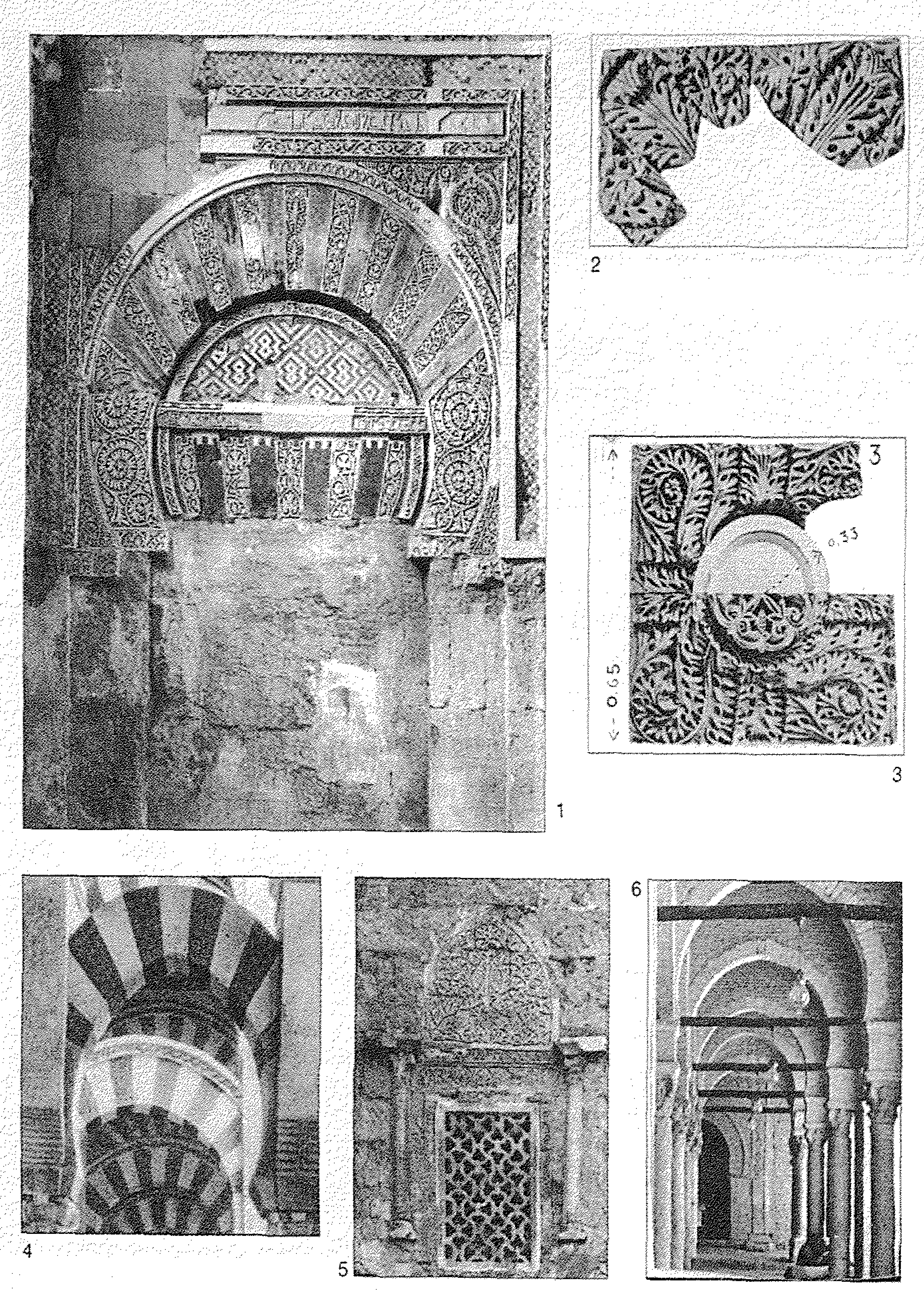
زخرفة العقود: من ١ إلى ١٠ من المجلس الغربى للأمير هشام ١١ بنيقة فى المسجد الملكى ١١-١، ١٣، ١٤ من الصالون الكبير ١٢ من سراى البِرَك الأربعة، شرفة الصالون الكبير.



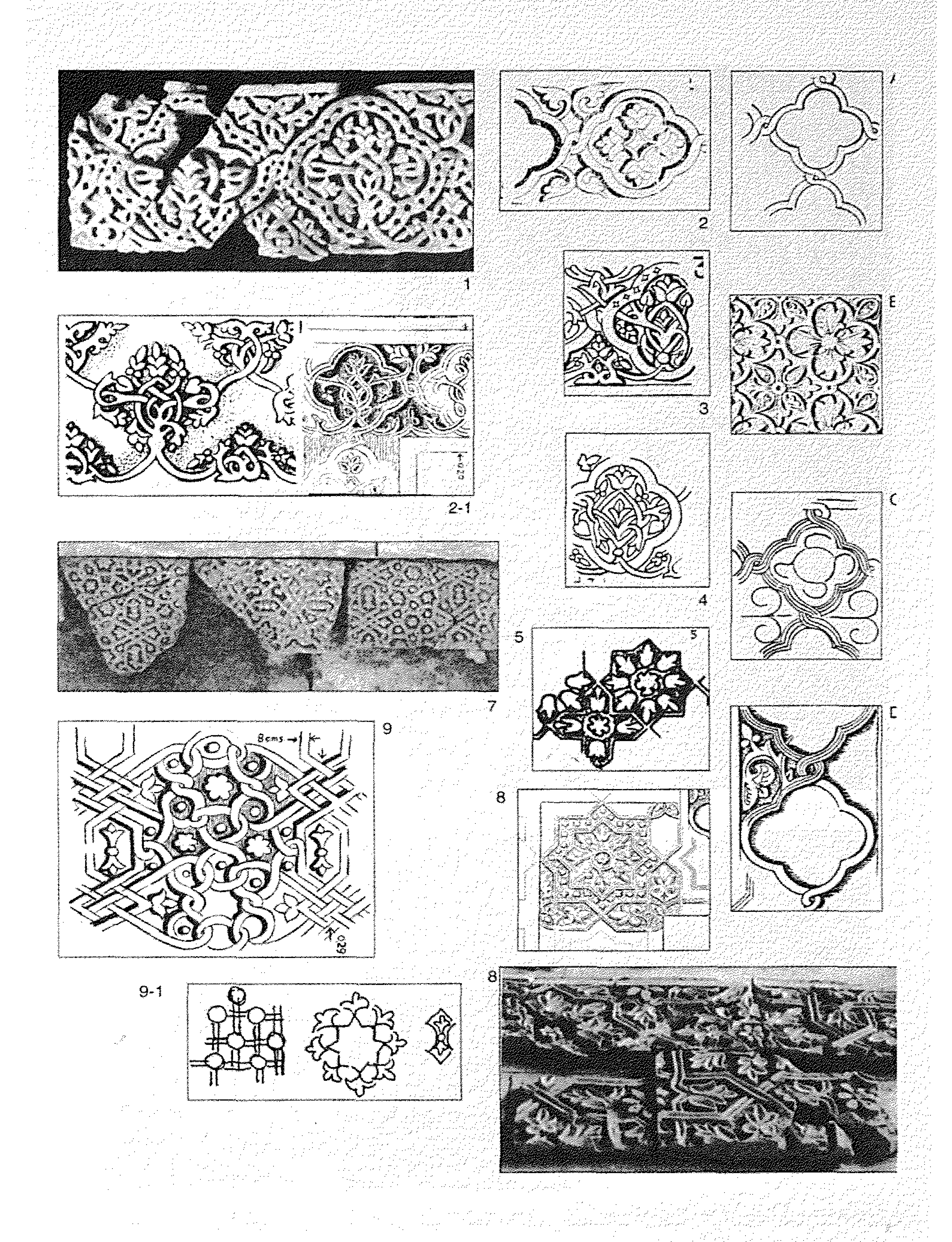
زخرفة العقود: القطع المشار إليها بحرف **X** هى من المجلس الغربى للأمير هشام، أما الباقية فهى من شرفة الصالون الكبير. **M** من المسجد الملكى.



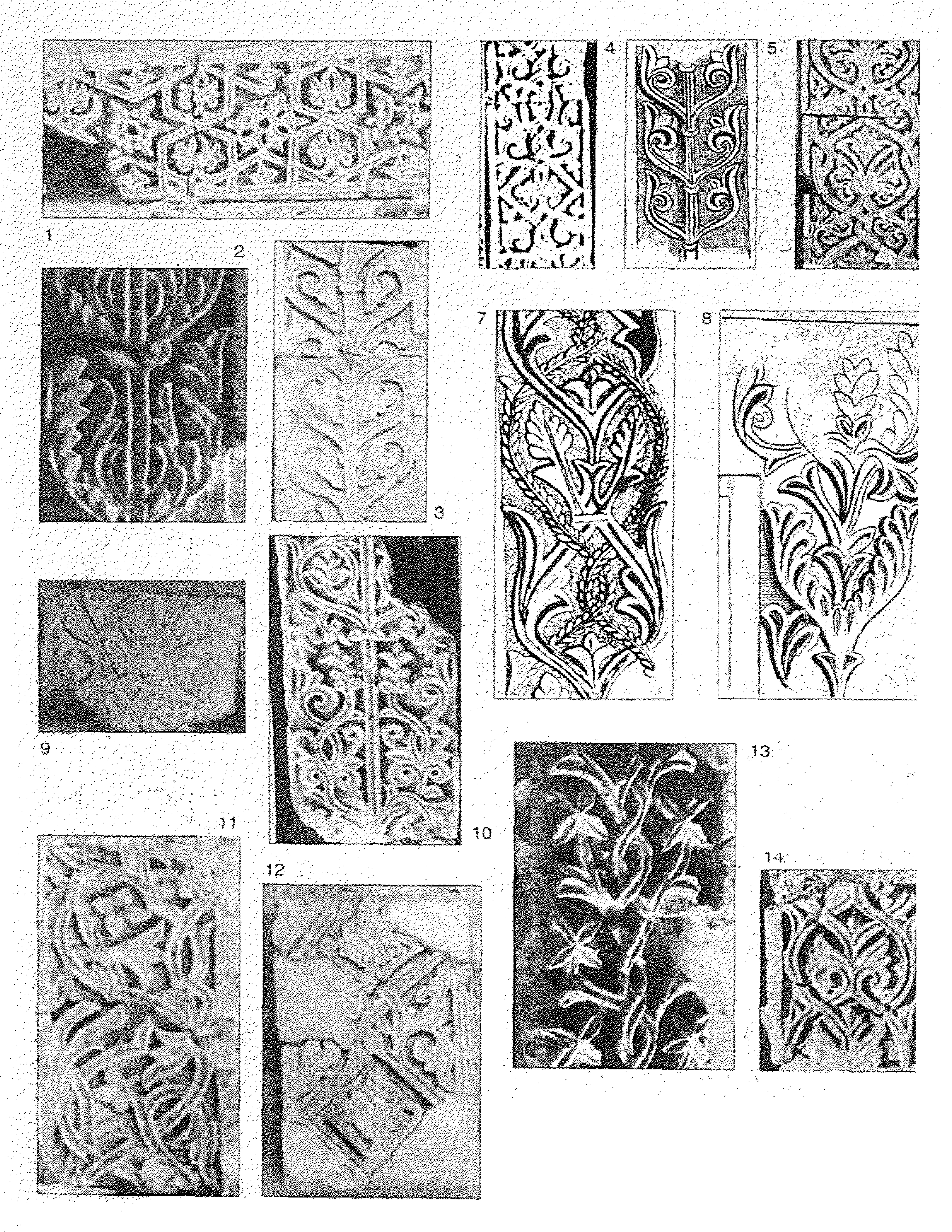
زخرفة العقود: A بنيقة المحراب بالمسجد الجامع فى قرطبة. Cمن الواجهة الخارجية للضلع الغربى للمسجد نفسه (عصر الحكم الثانى).



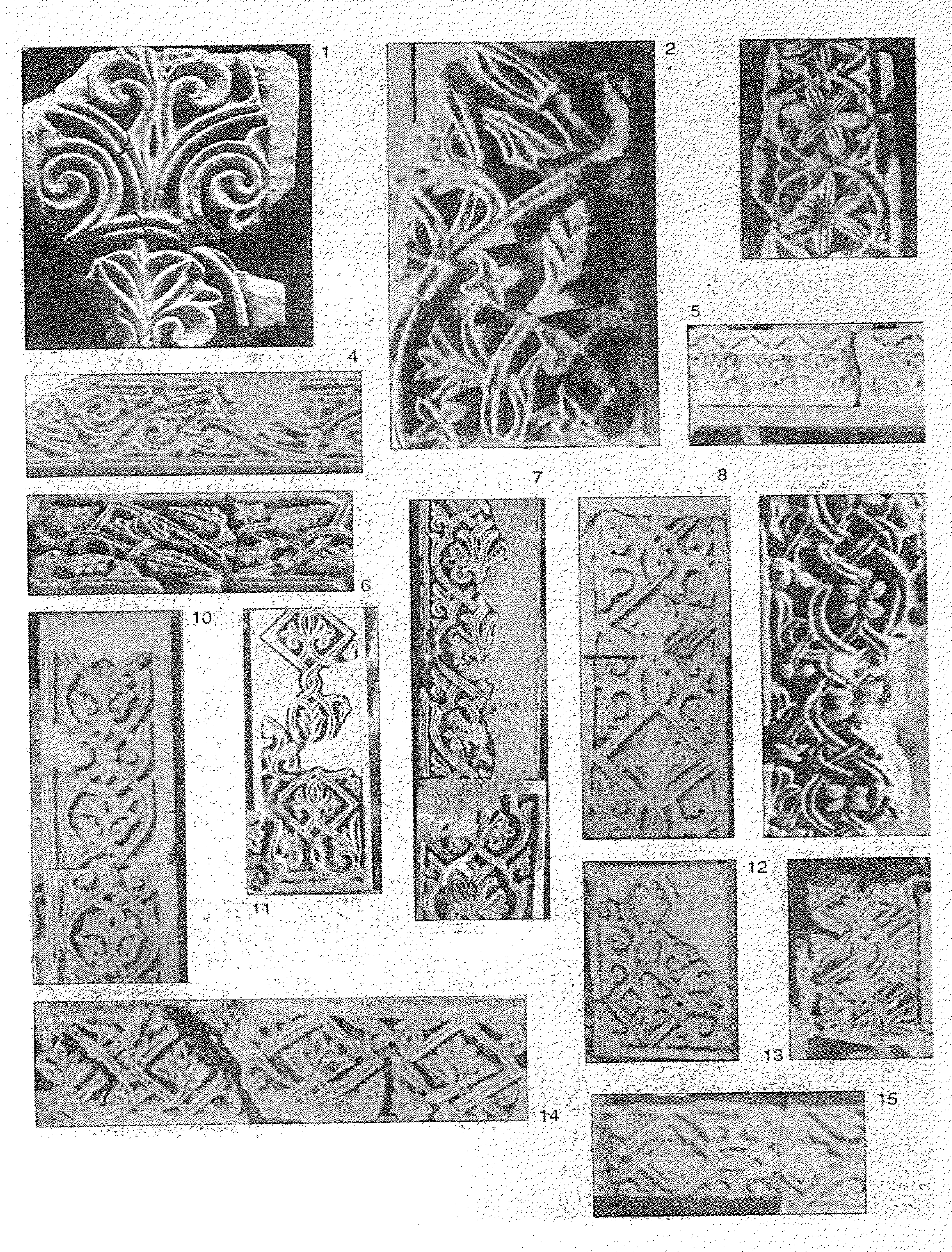
زخرفة العقود: ١- من التوسعة التى تمت فى عهد الحكم الثانى بمسجد قرطبة، الواجهة الخارجية للضلع الشرقى، ٢، ٣: من قوصرة مفترضة لعقد بالمجلس الغربى للأمير هشام بمدينة الزهراء.



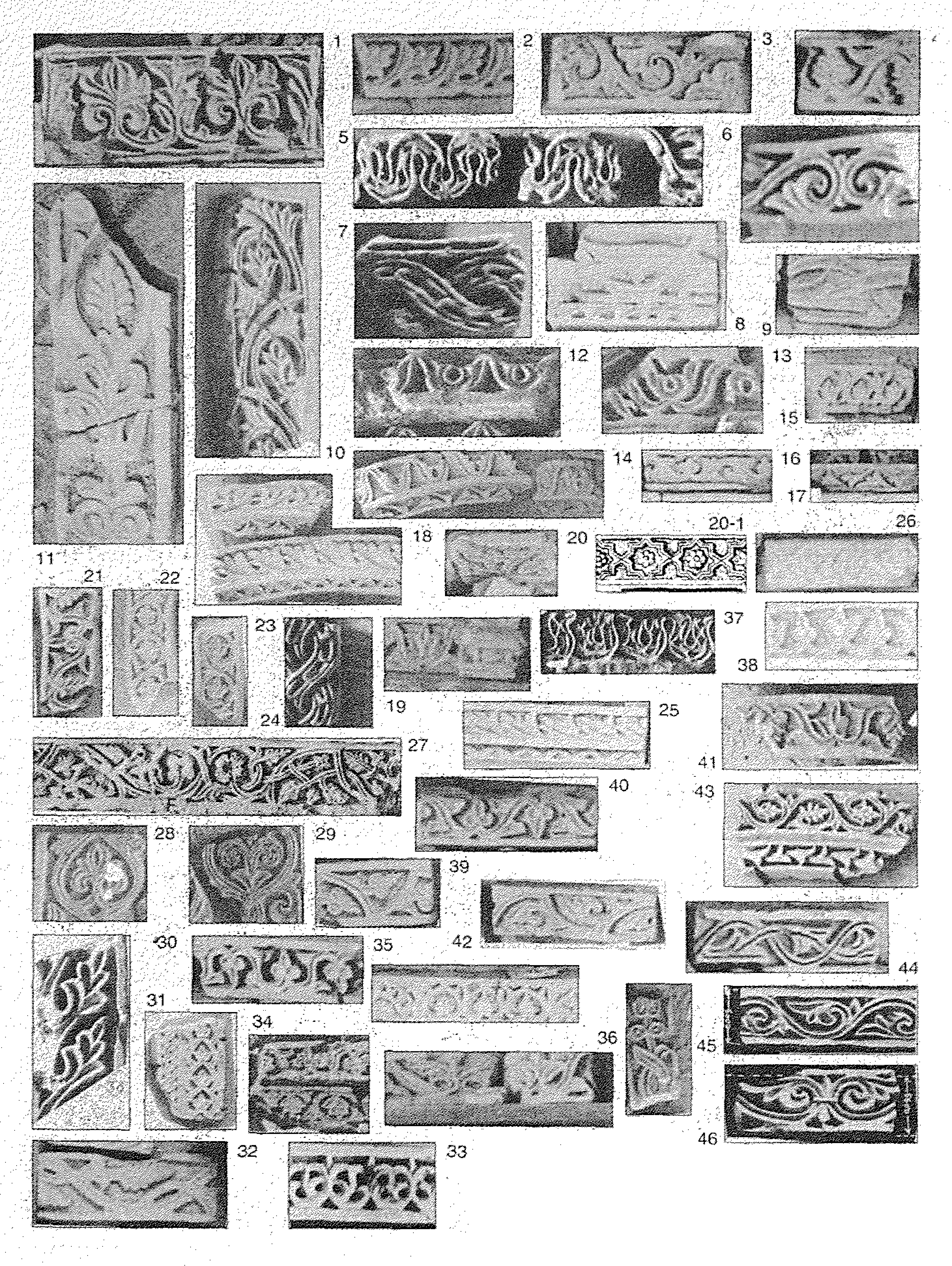
الزخرفة النباتية: أشرطة زخرفية عريضة ١، ٢-١، ٣، ٤، ٧، ٨، ٩، ٩-١، D من شرفة الصالون الكبير.



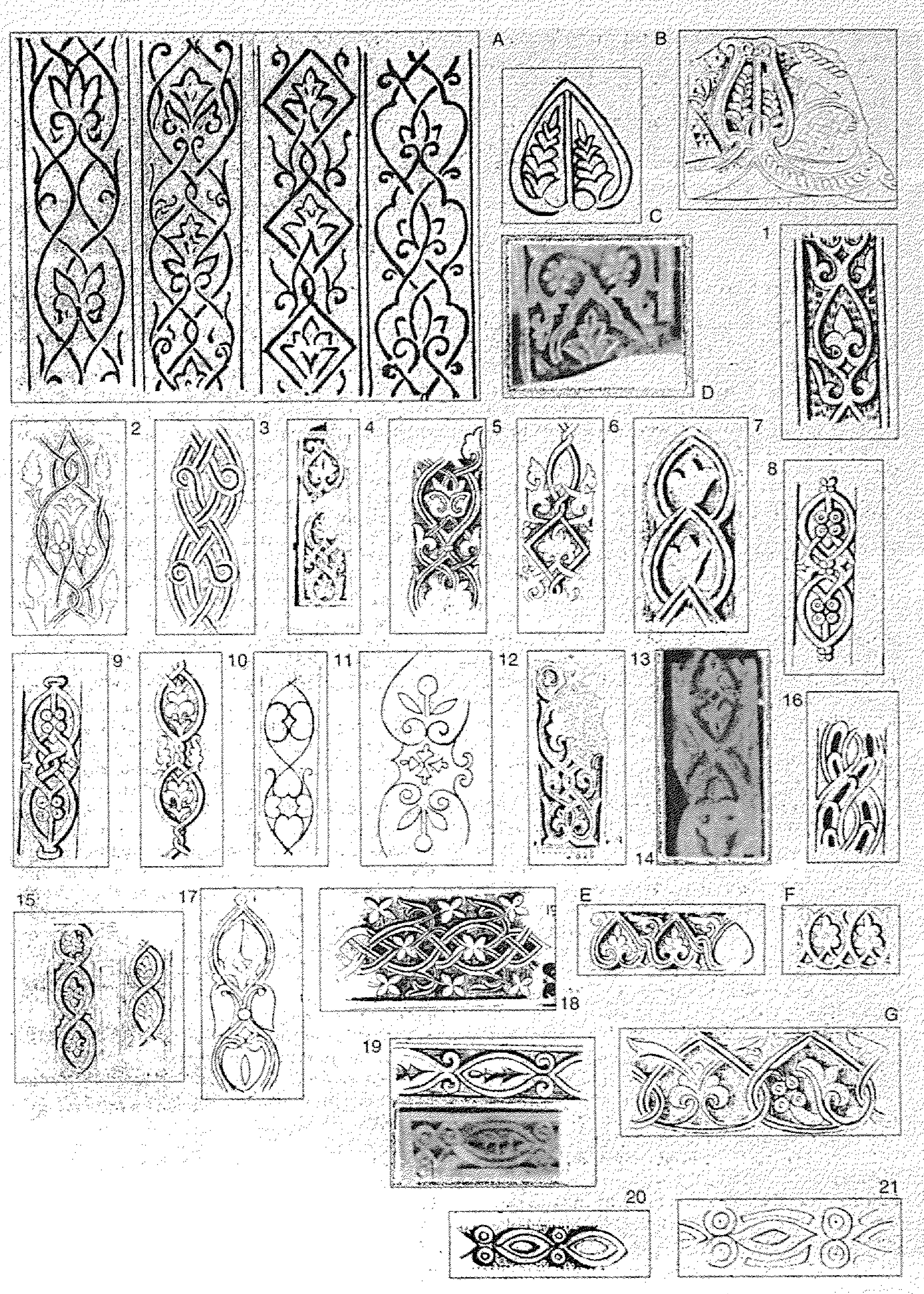
الزخرفة النباتية: أشرطة زخرفية عريضة: ٣، ٤، ٥، ٦، ١٢ من المجلس الغربى للأمير هشام. أما الباقى فهو من الصالون الكبير.



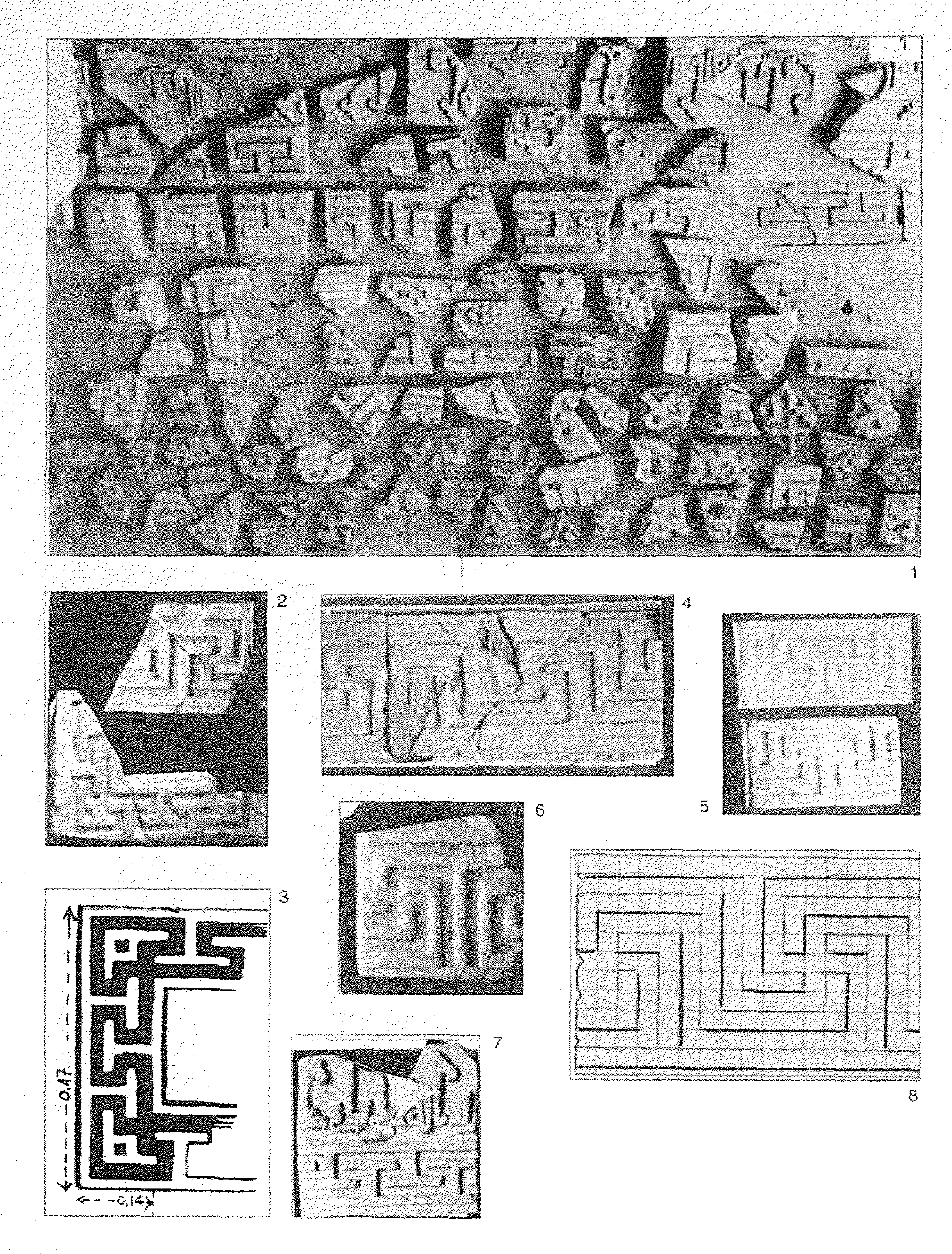
الزخرفة النباتية: أشرطة زخرفية عريضة: ٥، ٦، ٧، ٨، ١٠، ١٢ من المجلس الغربى للأمير هشام والباقى من الصالون الكبير.



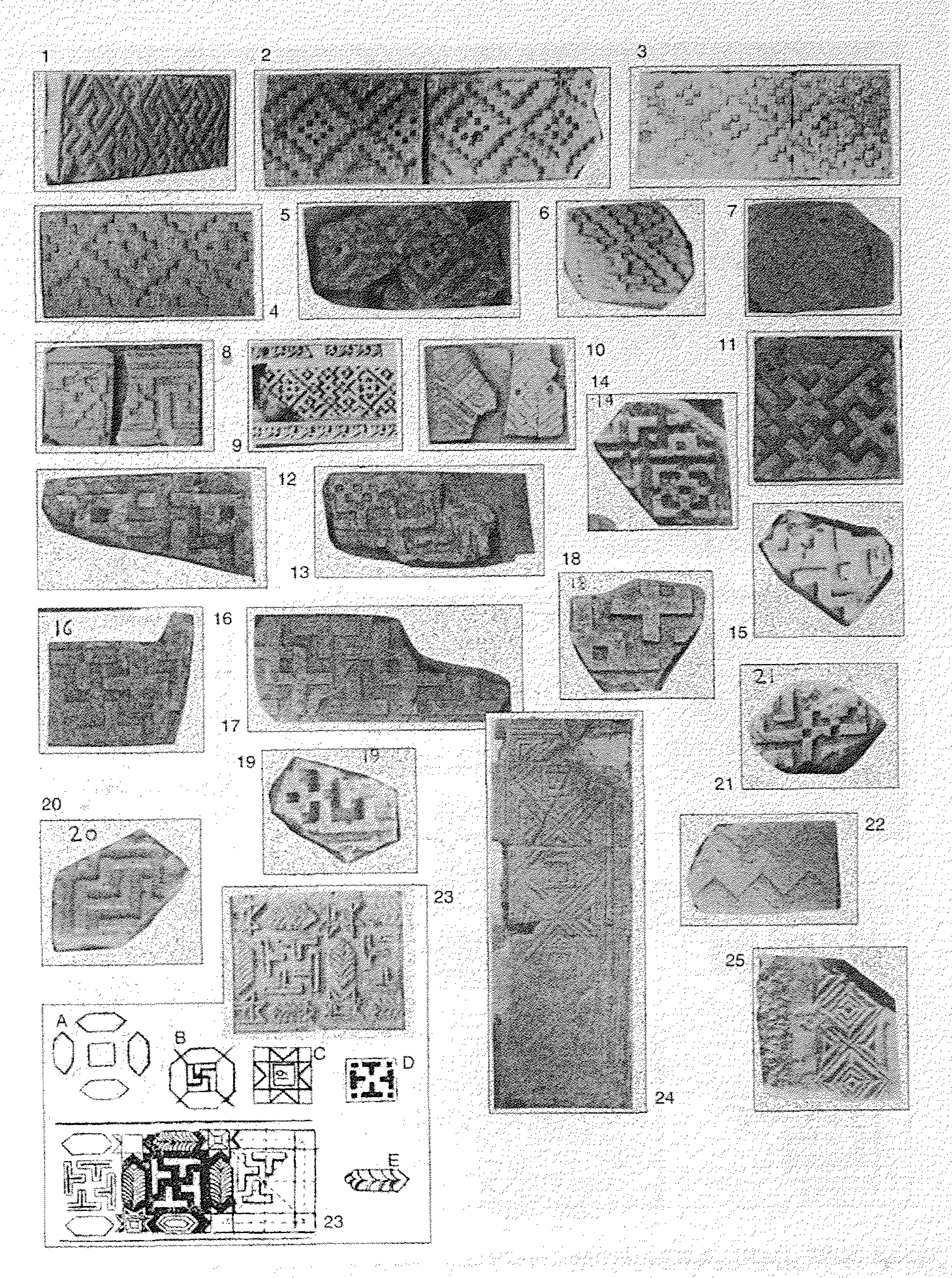
الزخرفة النباتية: أشرطة زخرفية ضيقة: ١، ٥، ٦، ٧، ١٠، ١١، ٤، ٢٦، ٢٧، ٣٠ من الصالون الكبير. والباقى من المجلس الغربى للأمير هشام، ٤، ٦، ٤٦ من المسجد الملكى.



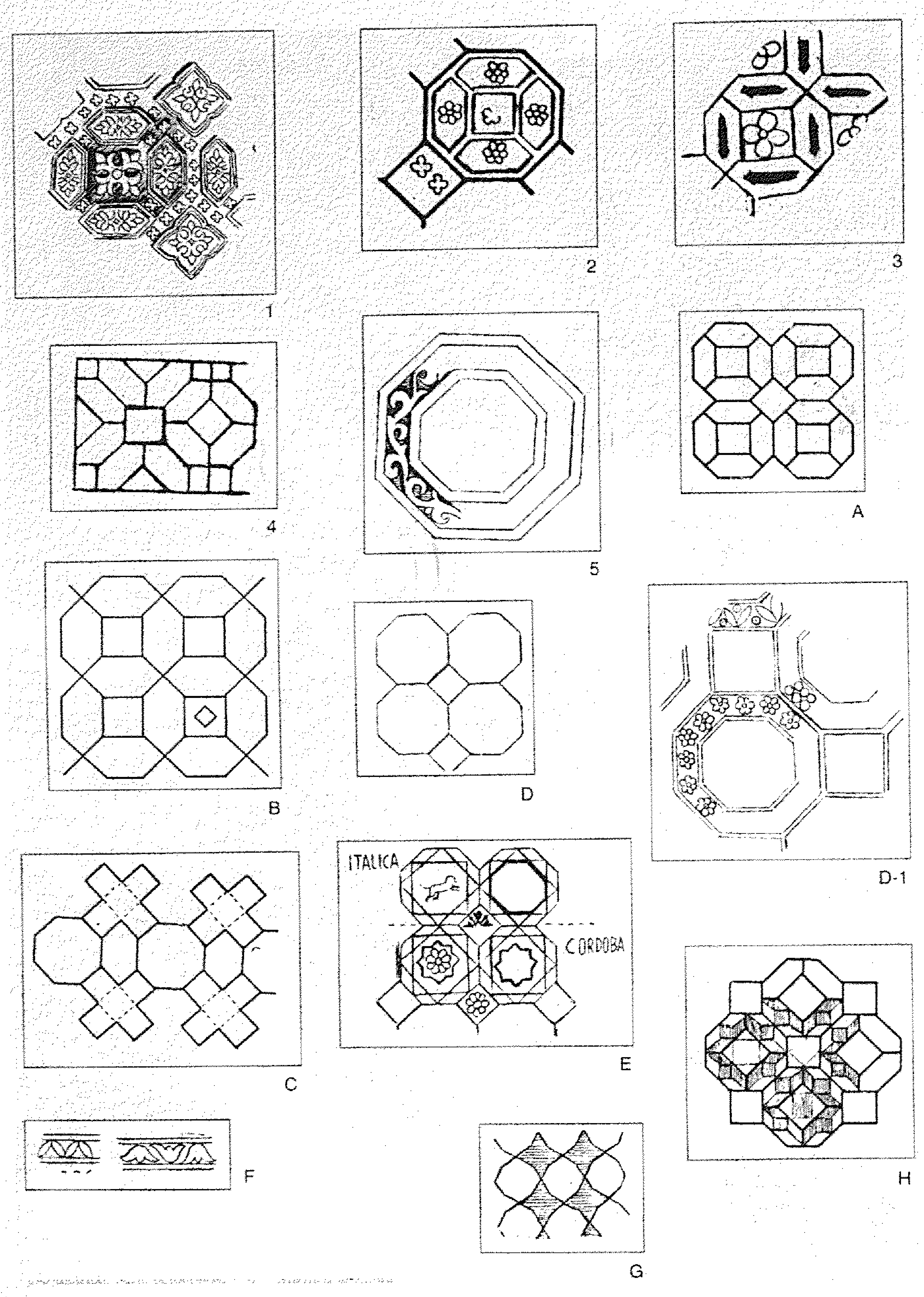
الزخرفة النباتية: أشرطة زخرفية قرطبية (ق ١٠): ١ قوطية، ١٠ سقف خشبى من المسجد الجامع فى قرطبة، ١١، ١٢ فسيفساء من القبة الكائنة أمام المحراب فى مسجد قرطبة. E,F,G من قواعد أعمدة خلافية.



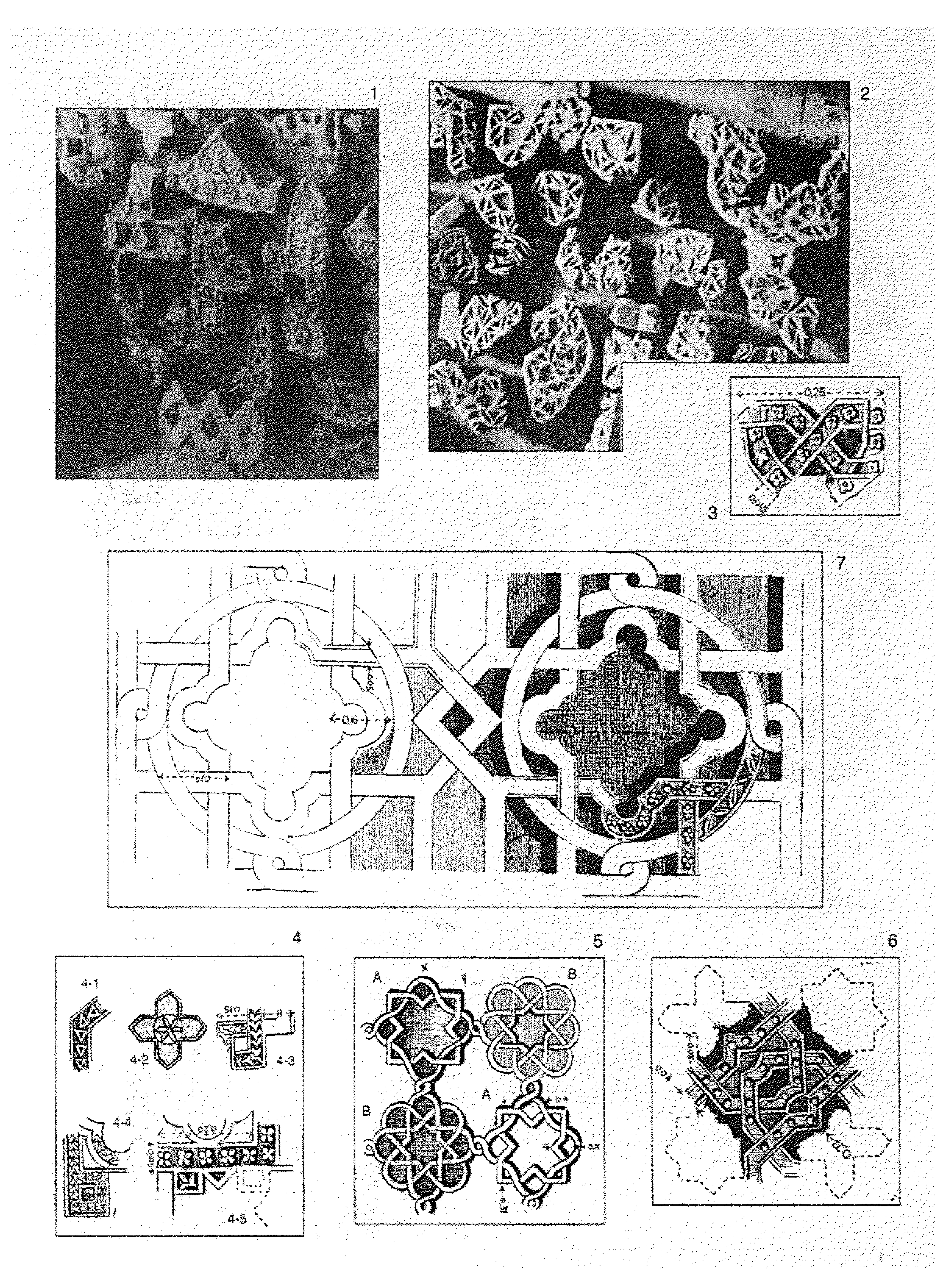
الزخرفة الهندسية: أشرطة زخرفية، سلسلة الجريكا (الجفت) **grecas** من المجلس الغربى للأمير هشام.
تكررت فى الصالون الكبير.



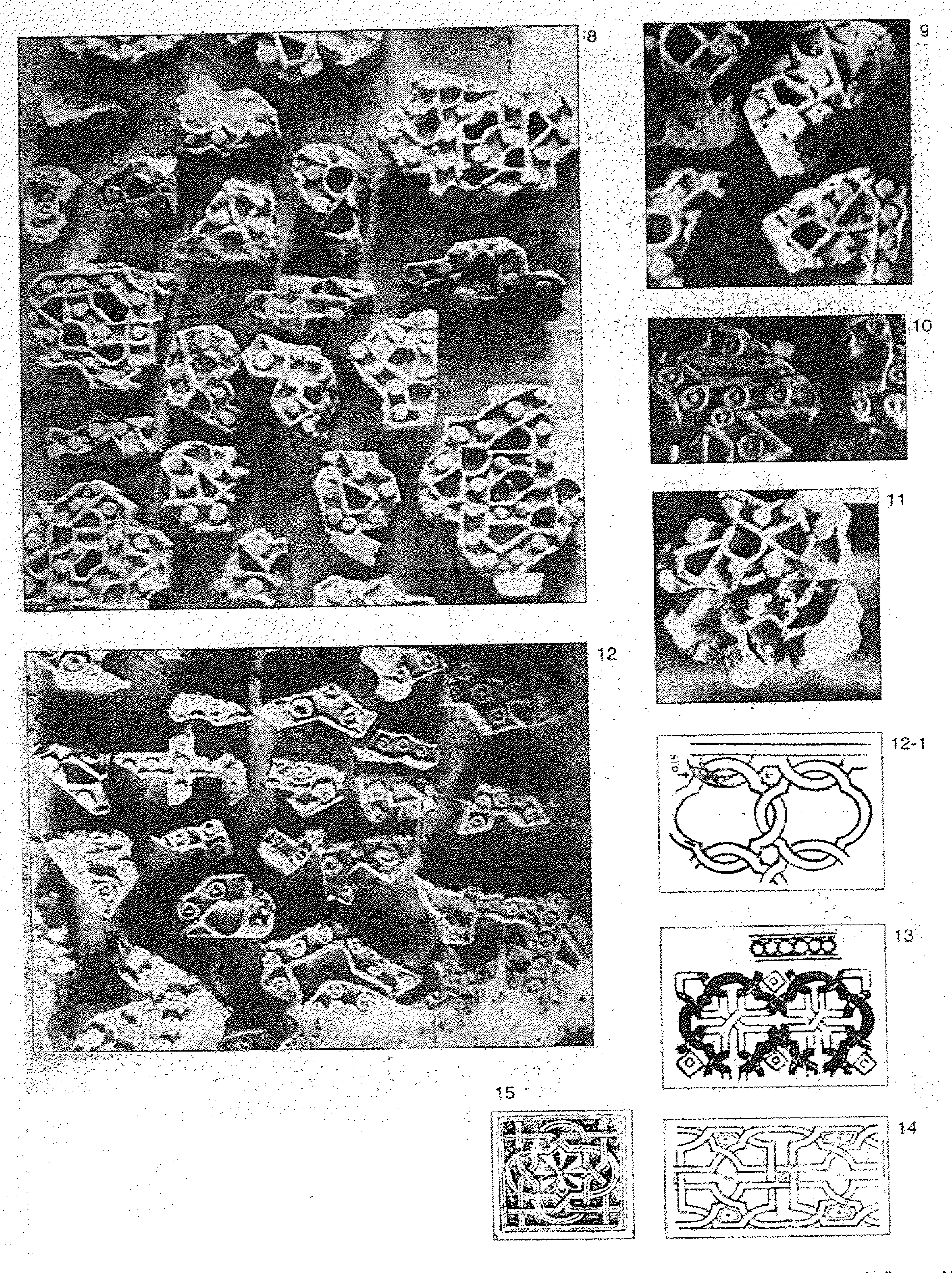
الزخرفة الهندسية: أشرطة زخرفية متنوعة من المجلس الغربي للأمير هشام، وفي الصالون الكبير ٤، ٩، ٢٣، ٢٥.



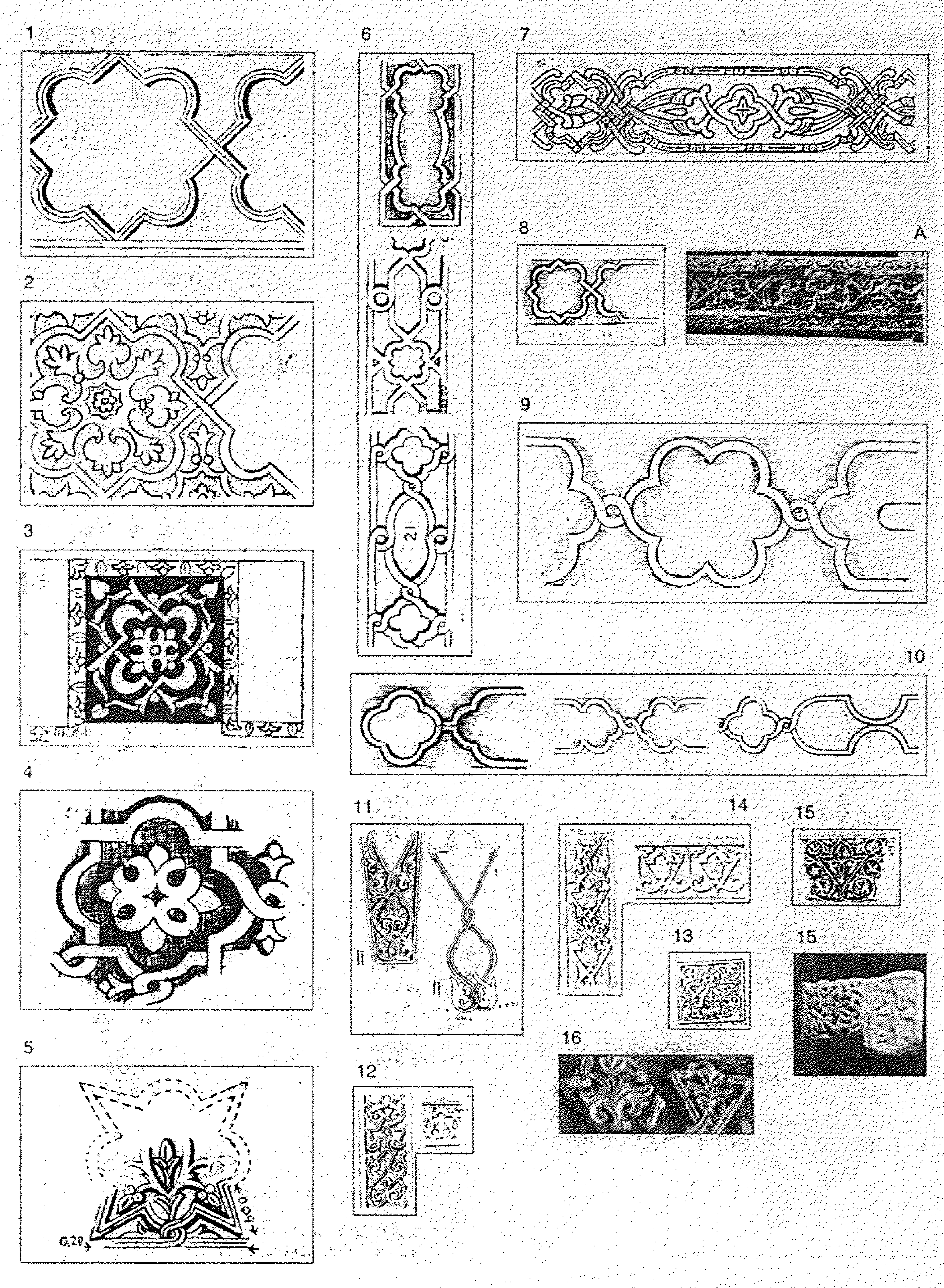
الزخرفة الهندسية: سلسلة المثمنات من ١ إلى ٥ بمدينة الزهراء.



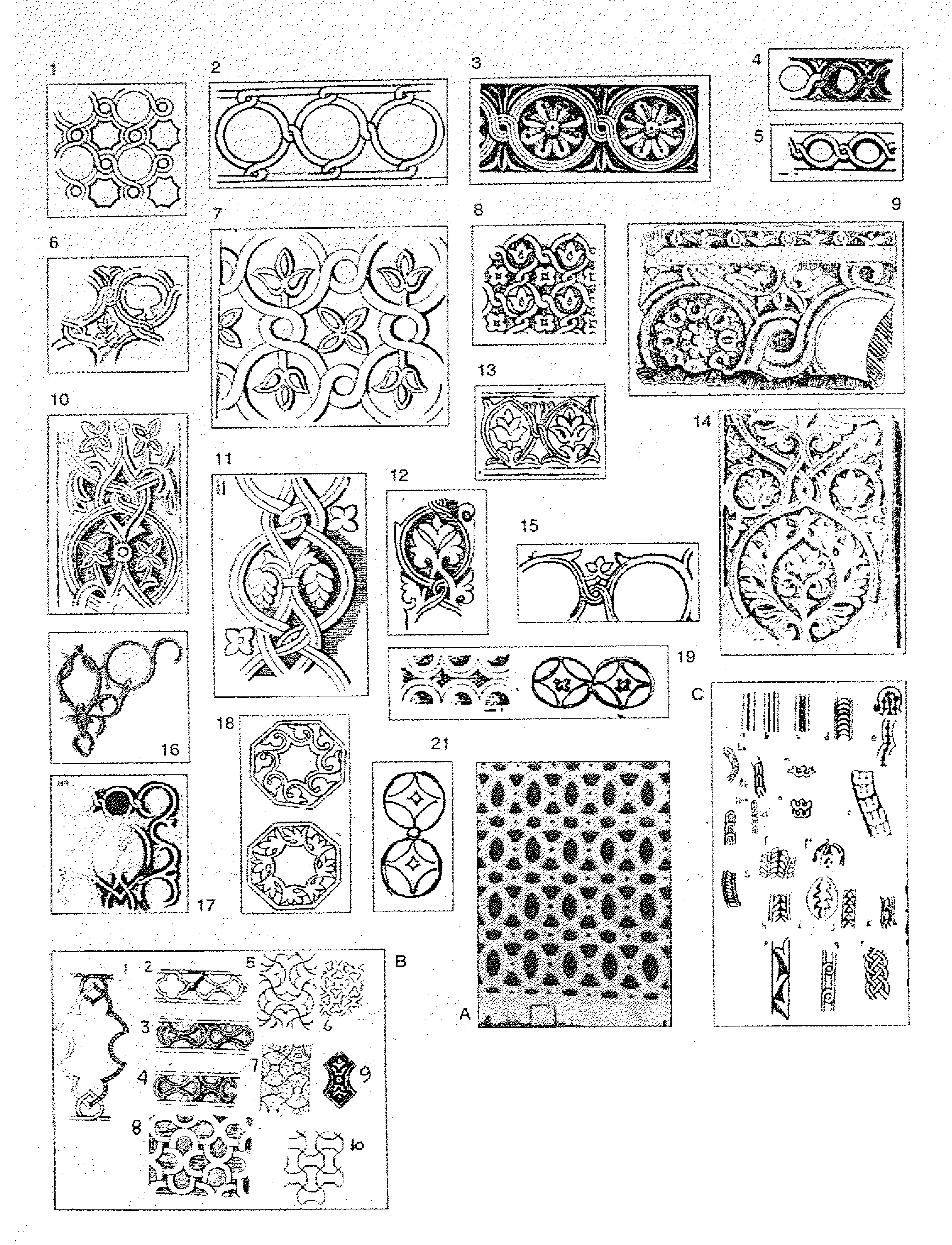
الزخرفة الهندسية: سلسلة التشبيكات: ١، ٣، ٤ من مجلس الأمير هشام، أما الباقى فهو من الصالون الكبير.



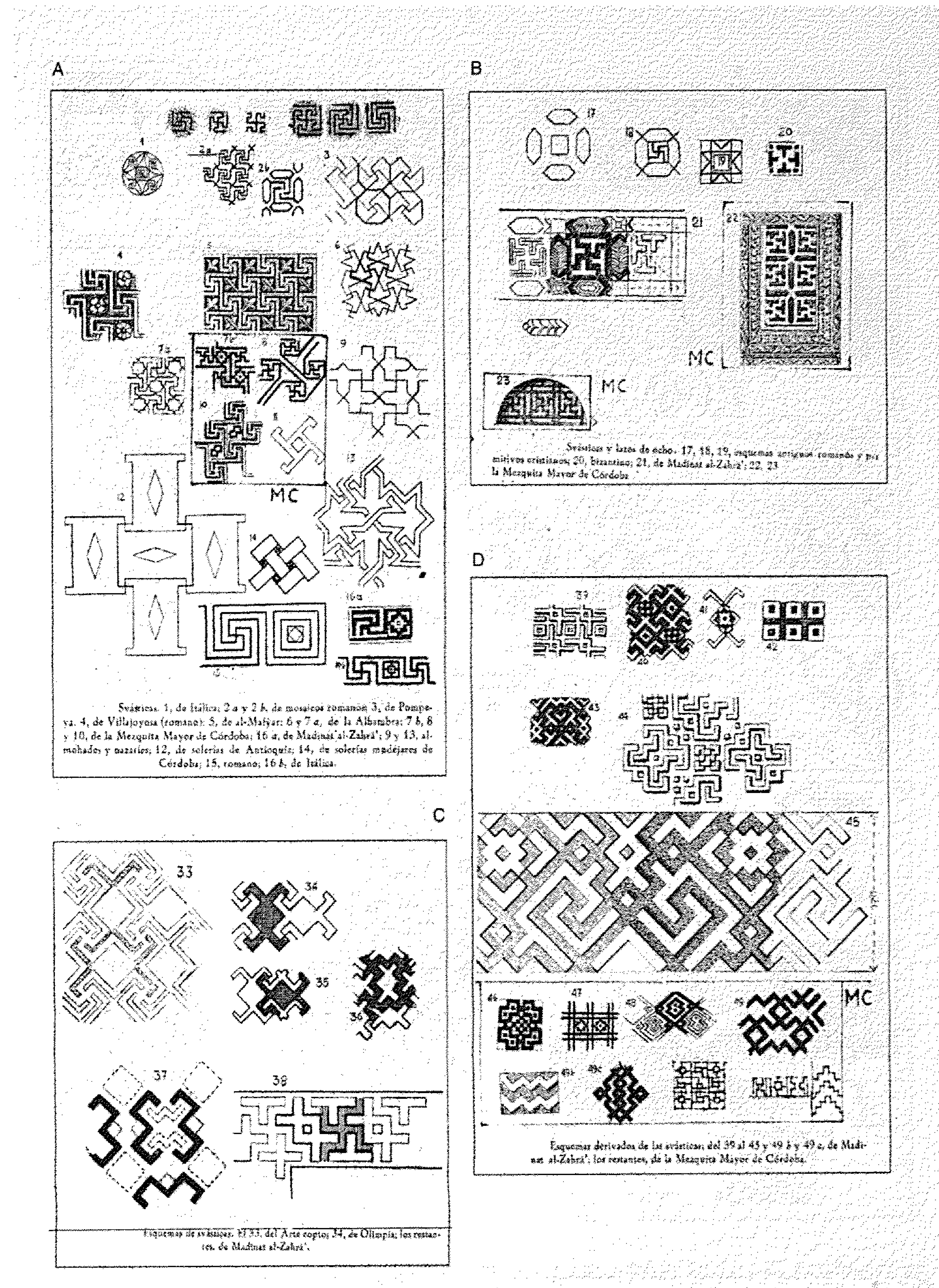
الزخرفة الهندسية: سلسلة التشبيكات: من ٨ إلى ١٢-١ من الصالون الكبير، و ١٥ من توسعة الحكم الثانى (مسجد قرطبة).



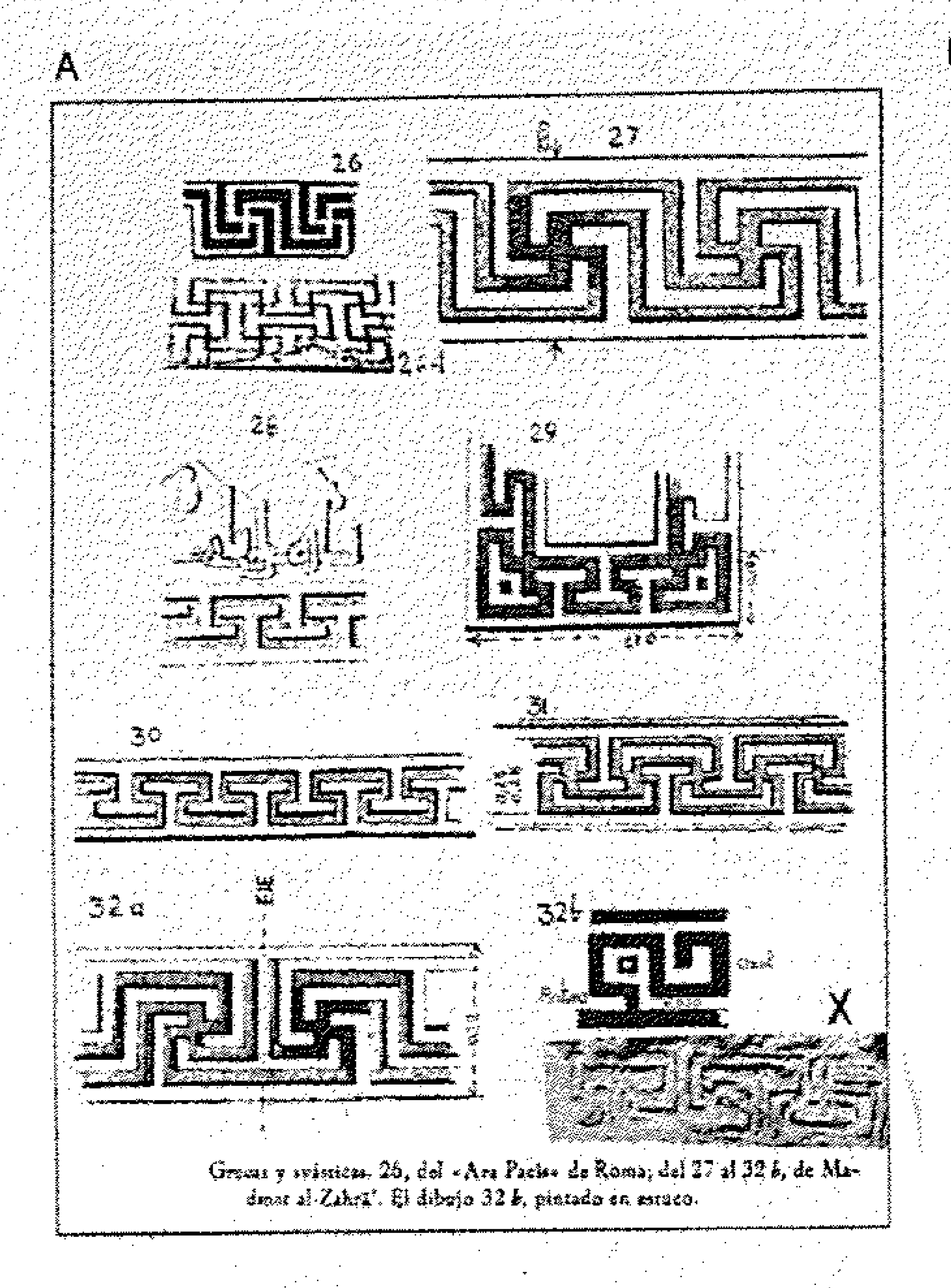
الزخرفة الهندسية: مجموعة الزخارف المفصصة: ١، ٢، ٣، ٤، ١١، ١٢، ١٥، ١٦ فى الصالون الكبير؛ ٥ من المجلس الغربى للأمير هشام؛ ٦، ٨ سقف خشب من المسجد الجامع فى قرطبة.

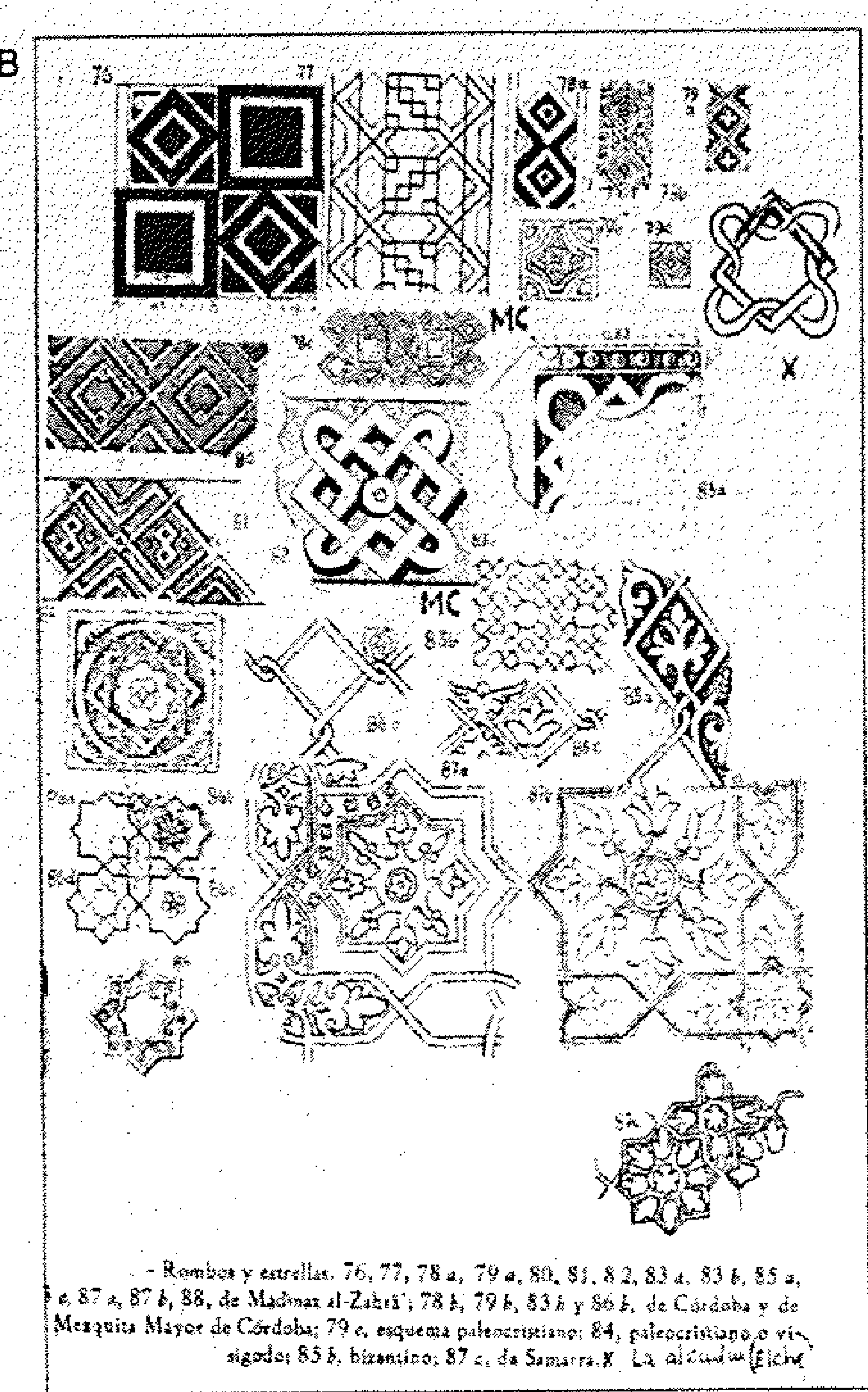


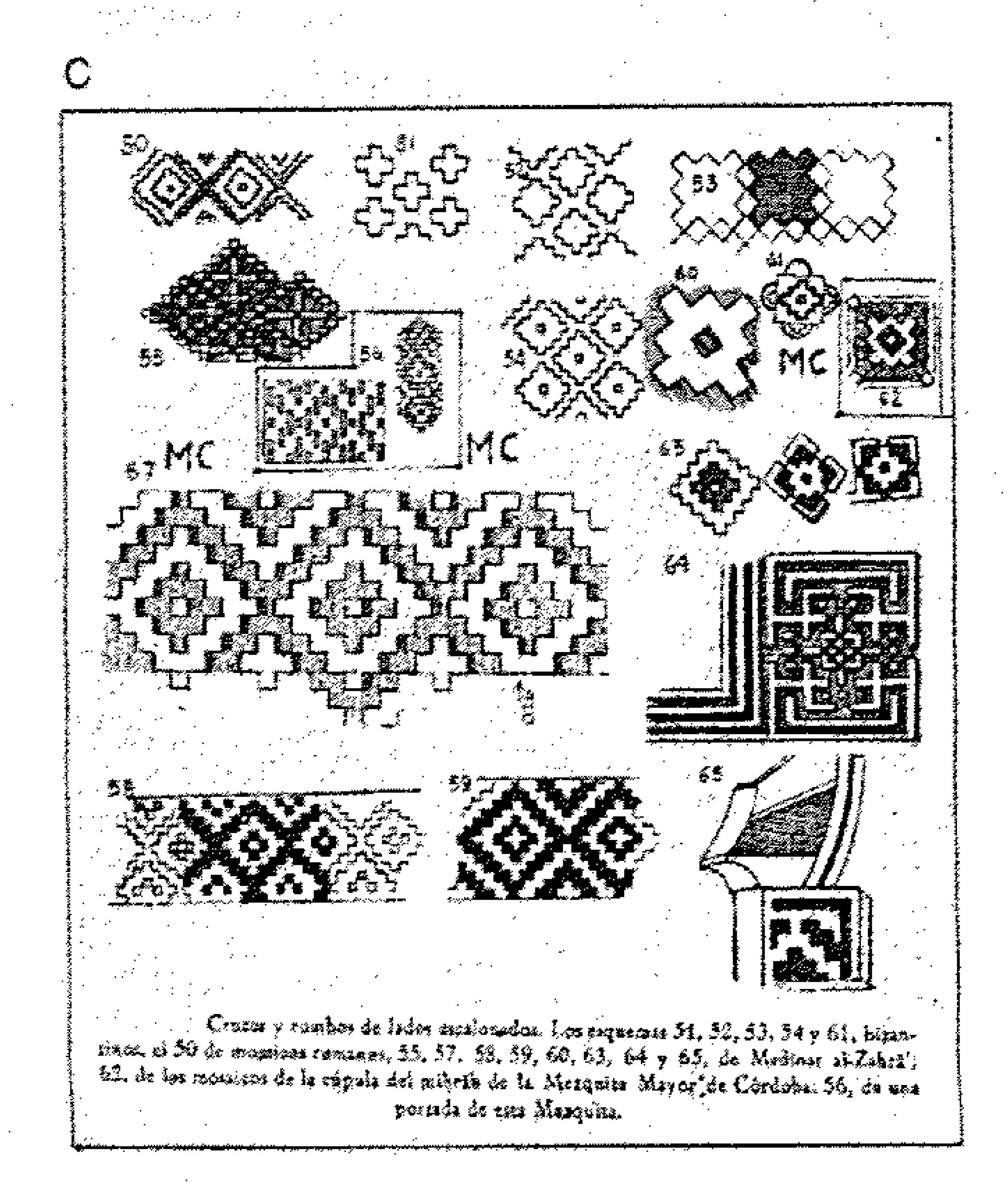
الزخرفة الهندسية: ٧، ١٨ مسجد مدينة الزهراء؛ ١٢، ٣، ١٤ من مجلس الأمير هشام؛ ١٠، ١١، ١٦، ١٧ من الصالون الكبير؛ ٨ من مسجد قرطبة (ق ٨، ١٠). C مجموعة من الأشرطة من مدينة الزهراء.

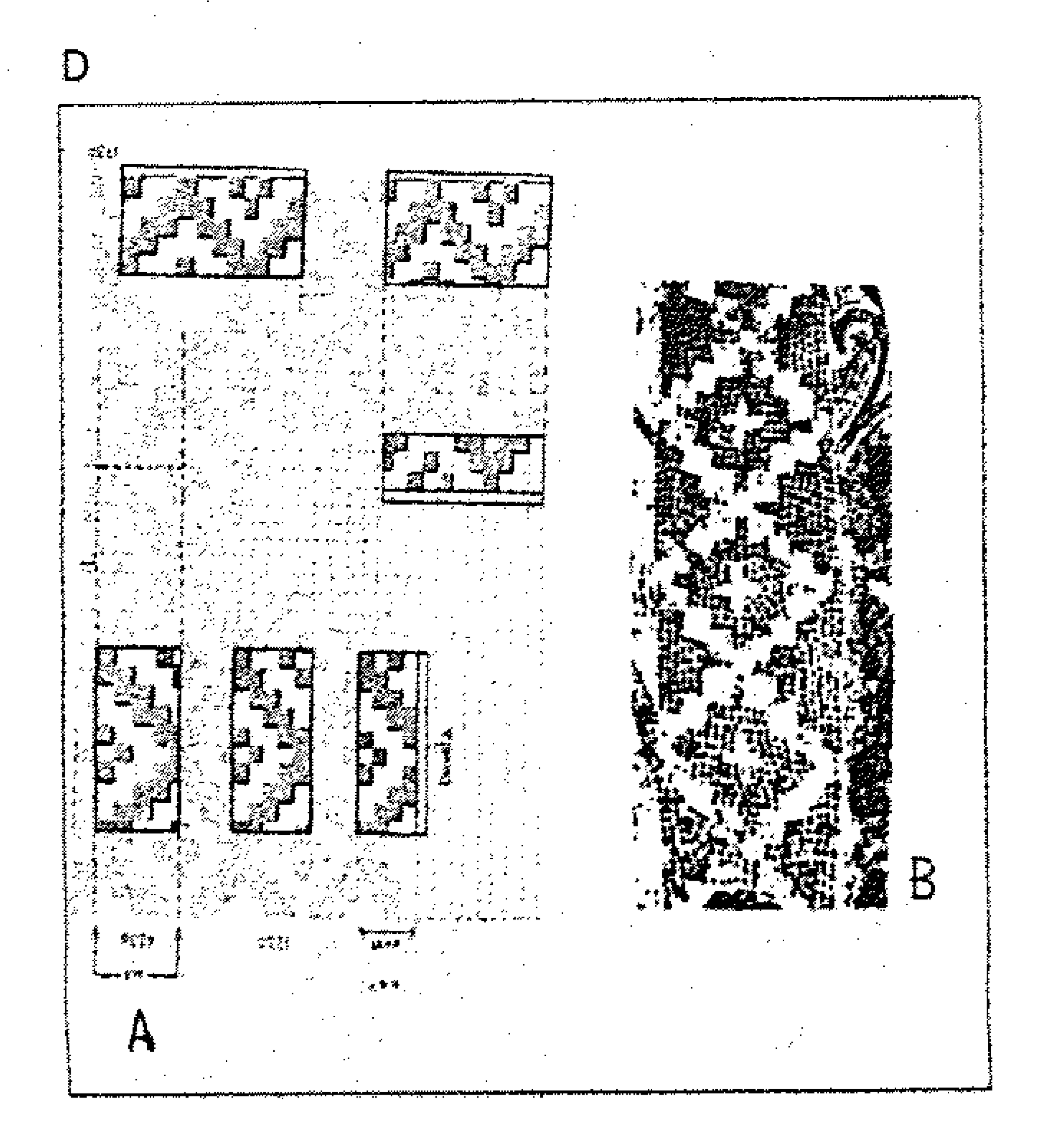


الزخرفة الهندسية: دراسة عامة لتلك الزخارف بمدينة الزهراء والمسجد الجامع بقرطبة.

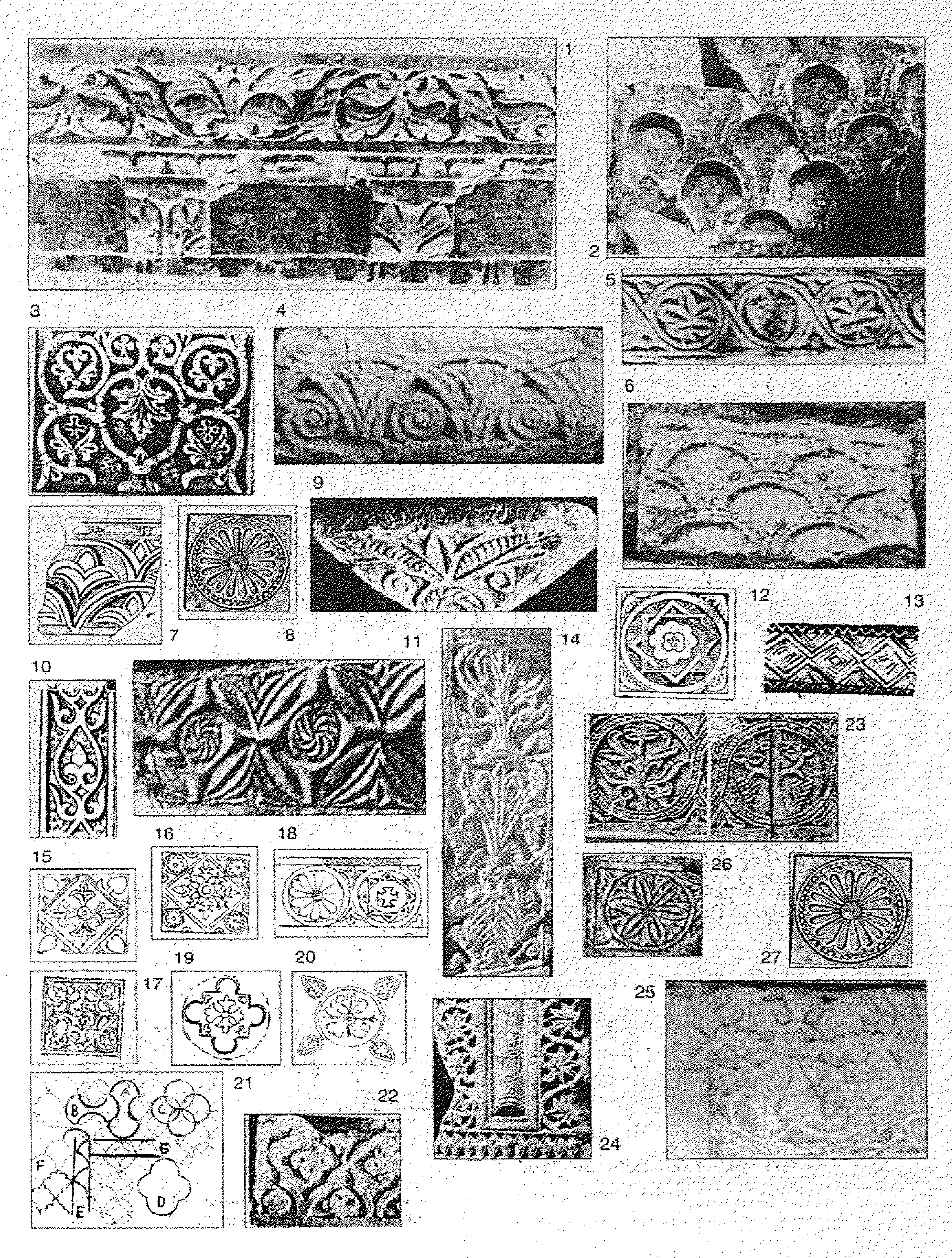




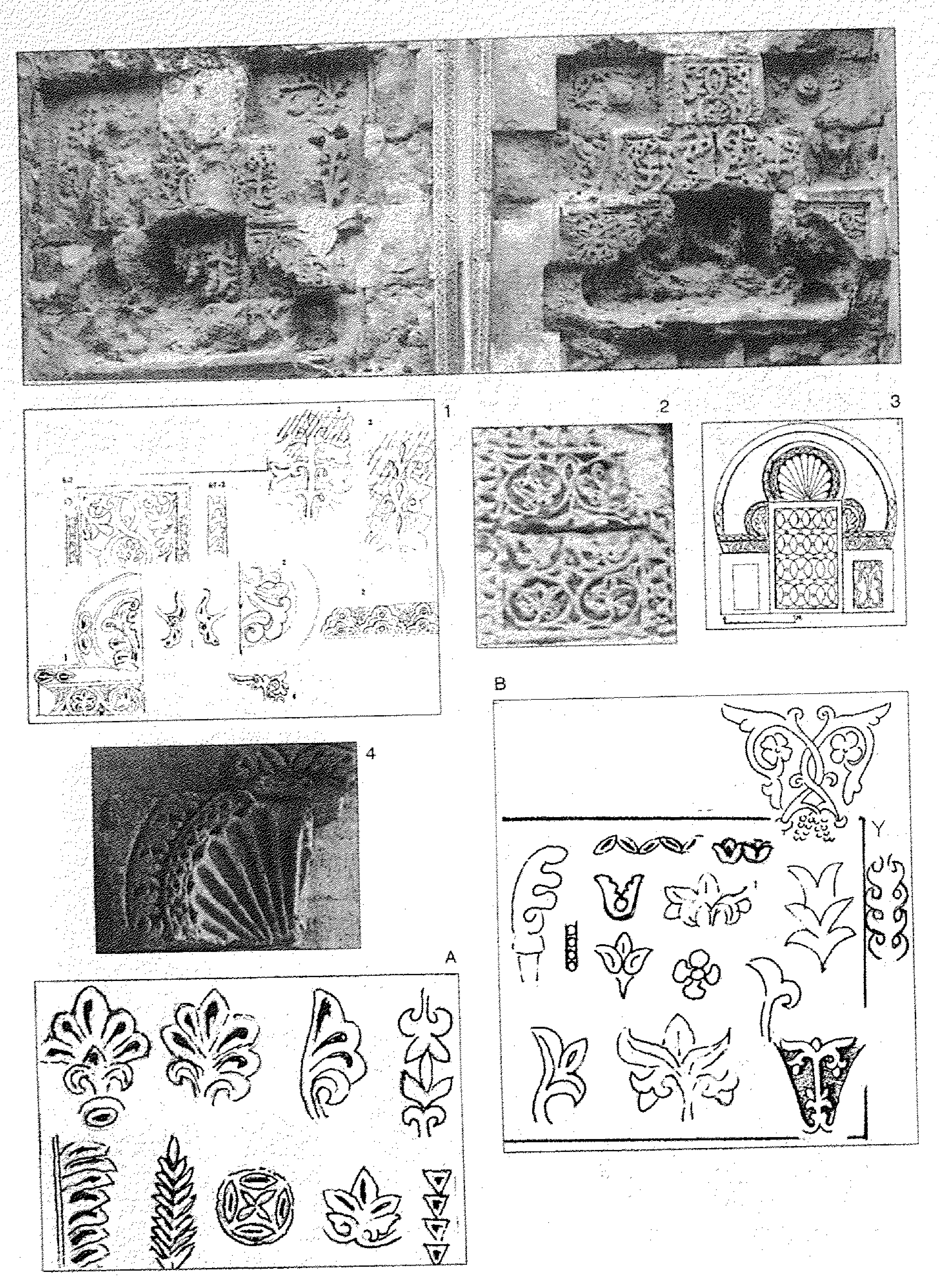




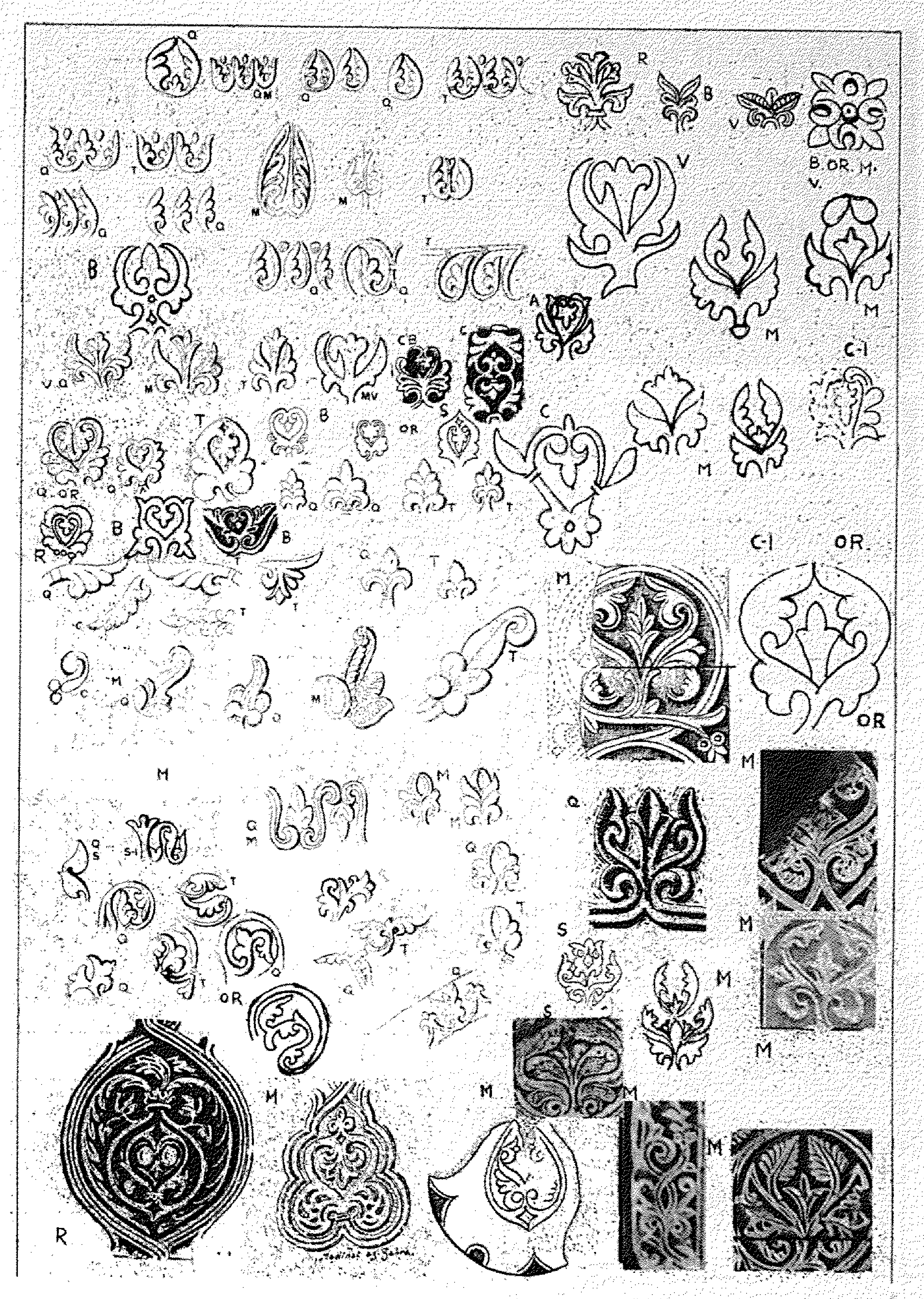
زخارف أموية فى قرطبة.



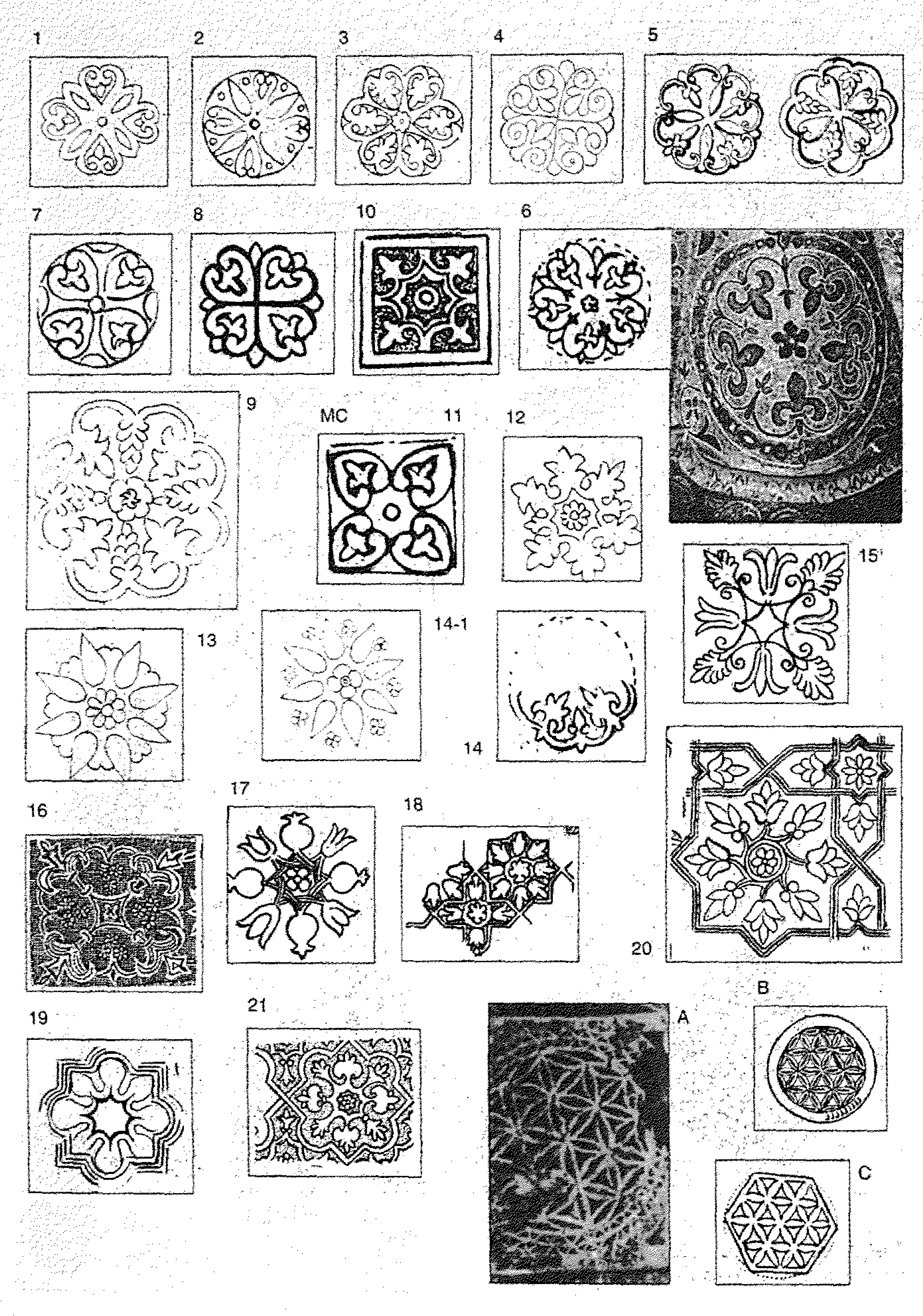
الزخرفة الهندسية: دراسة عامة للزخارف الهندسية بمدينة الزهراء D المسجد الملكي، B فسيفساء بالمسجد الجامع بقرطبة.



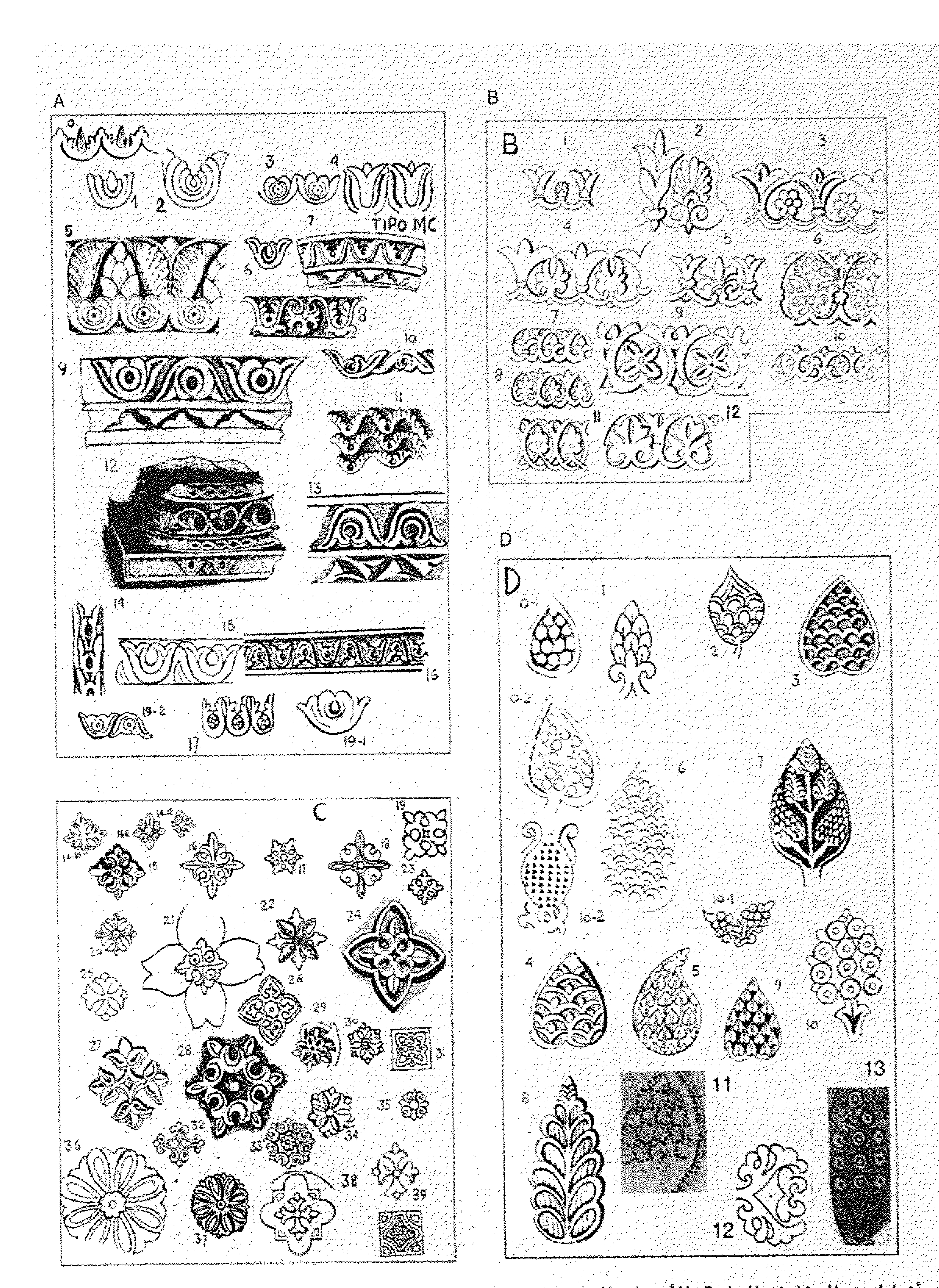
دراسة زخارف بوابة سان استبان بالمسجد الجامع بقرطبة.



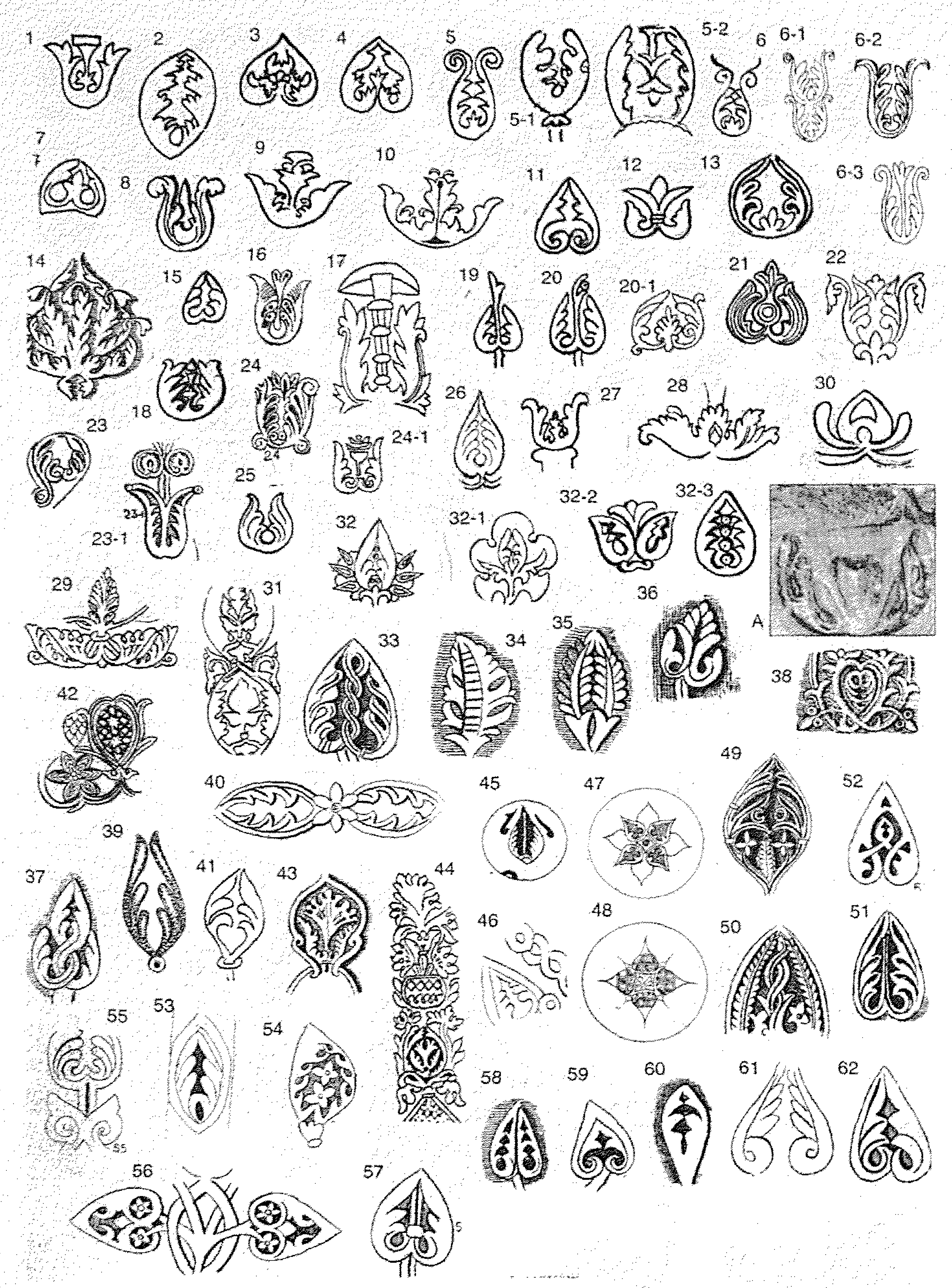
أنماط من السعفات: الأصول والتطور.



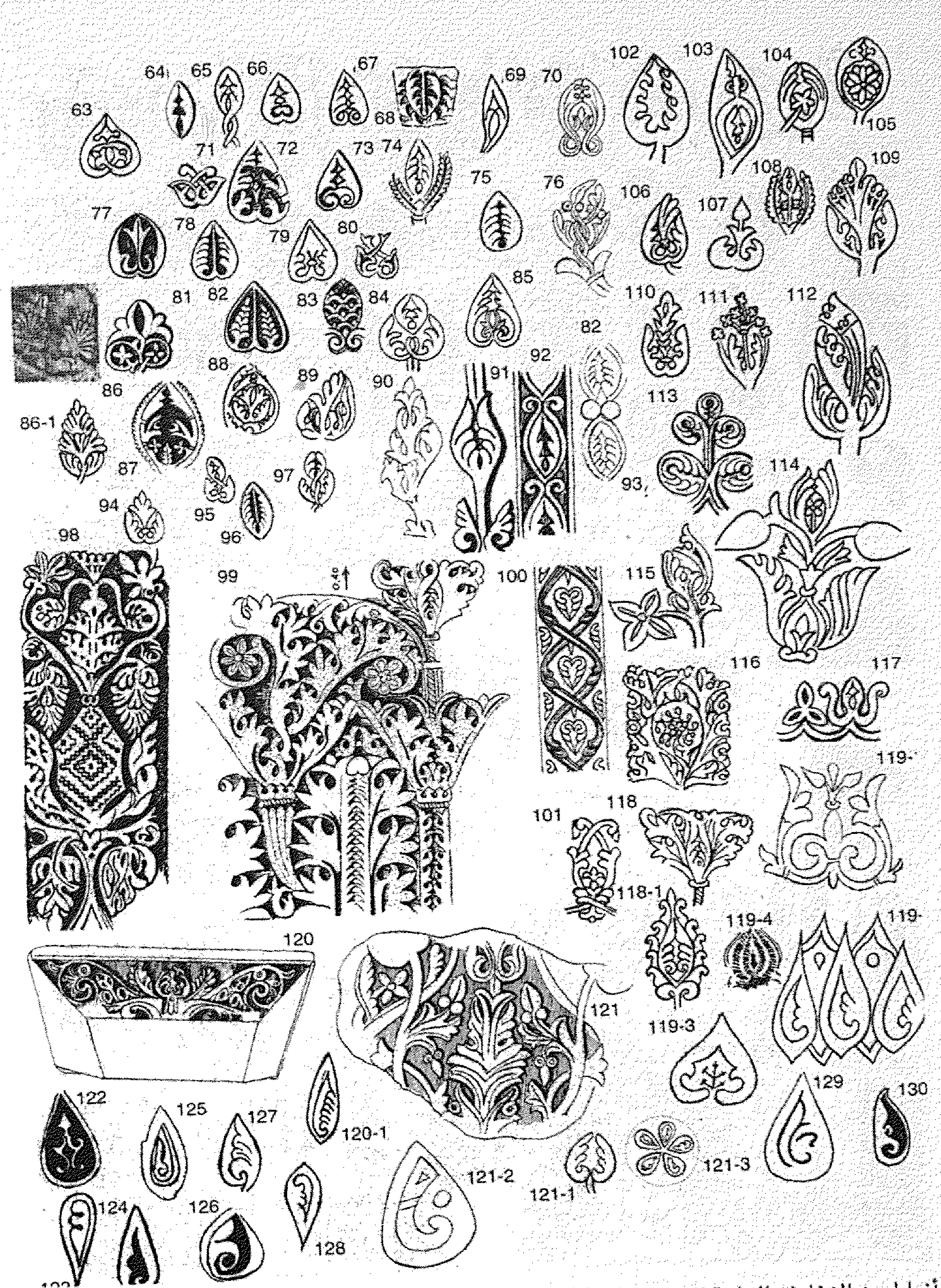
أنماط من الزهور الكبيرة: الأصول والتطور.



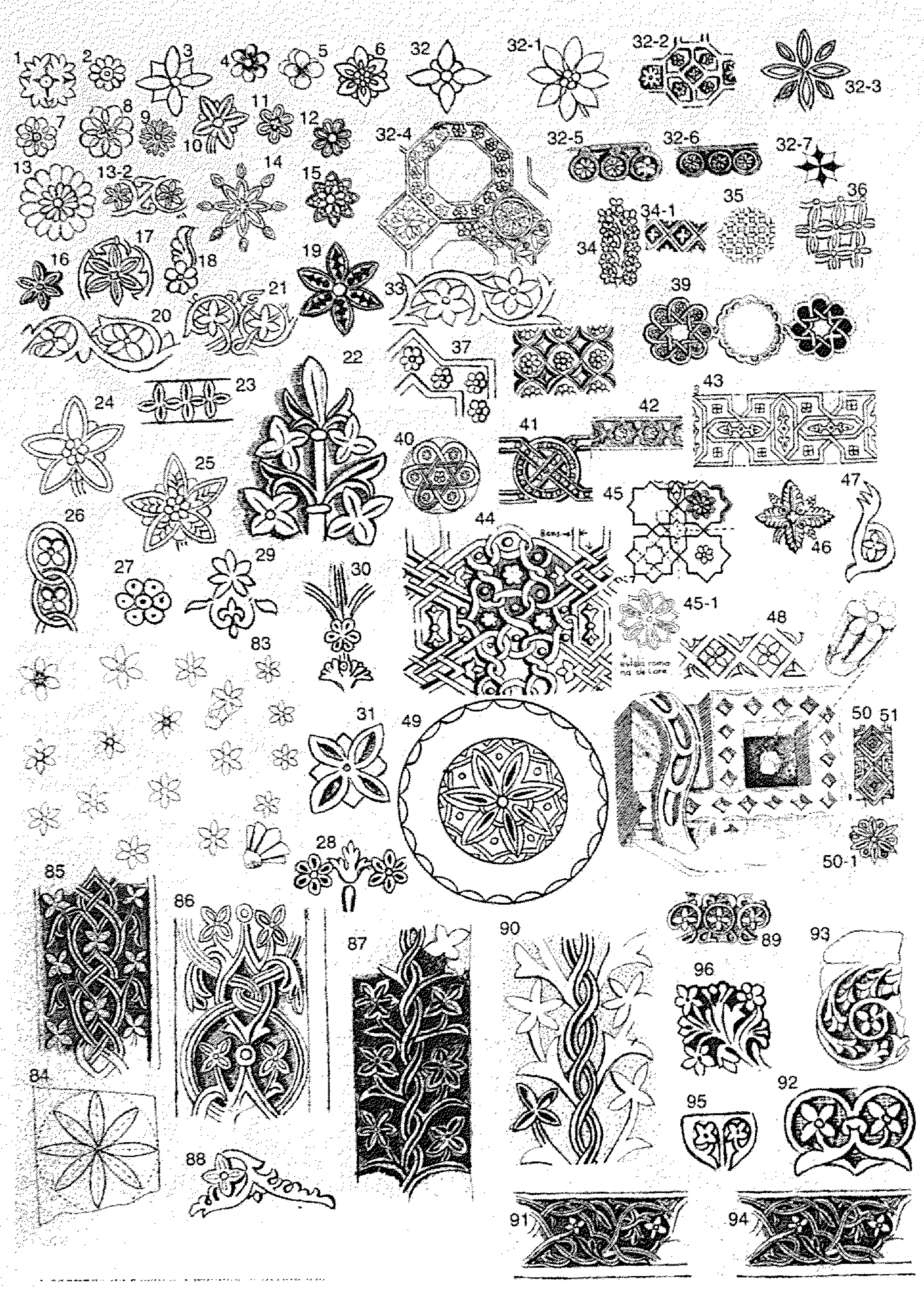
أنماط من الزخارف النباتية: الأصول والتطور.



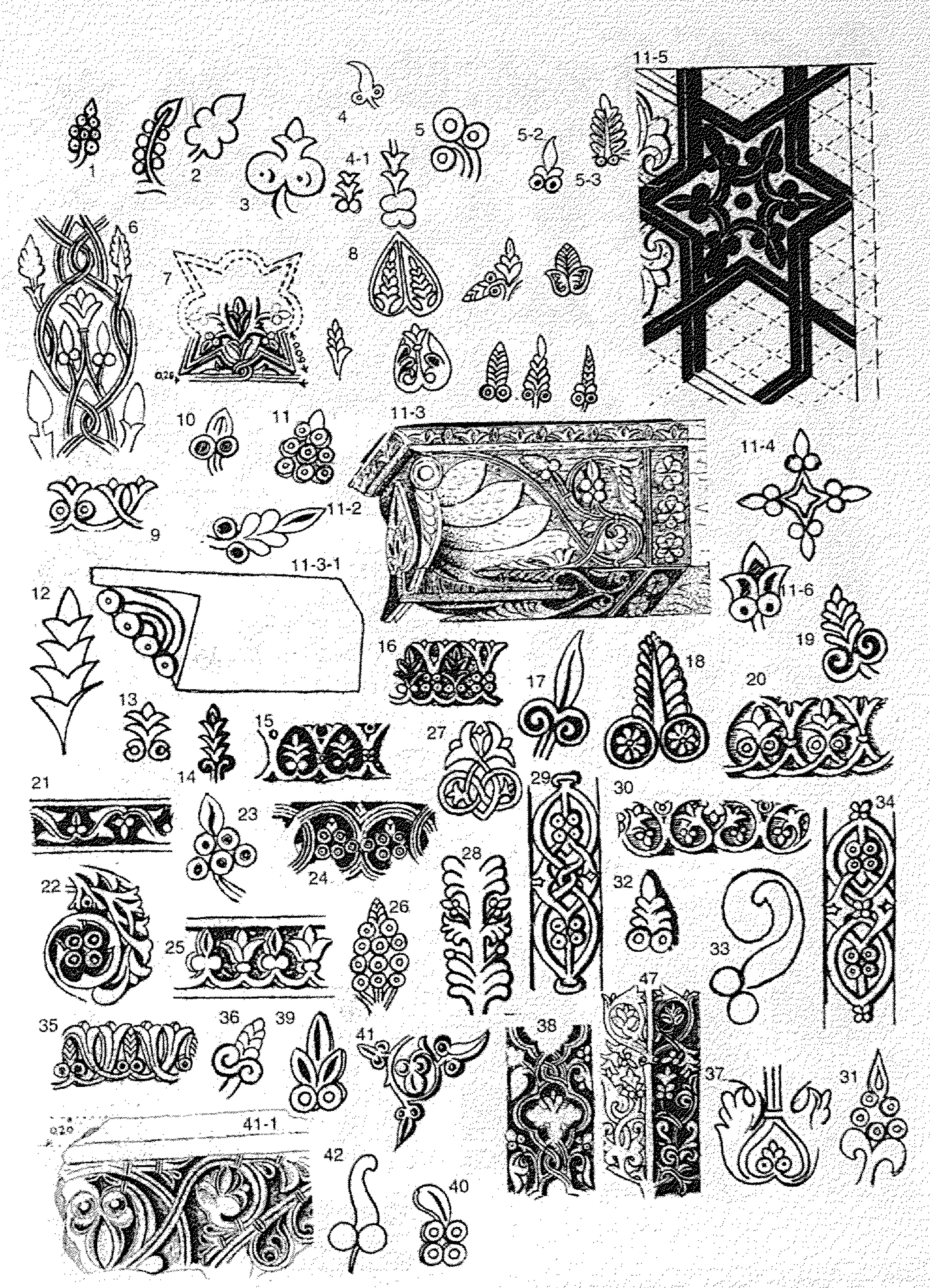
أنماط من الزخارف النباتية البرعمية وعلى شكل اللوز أو نقطة المياه: الأصول والتطور.



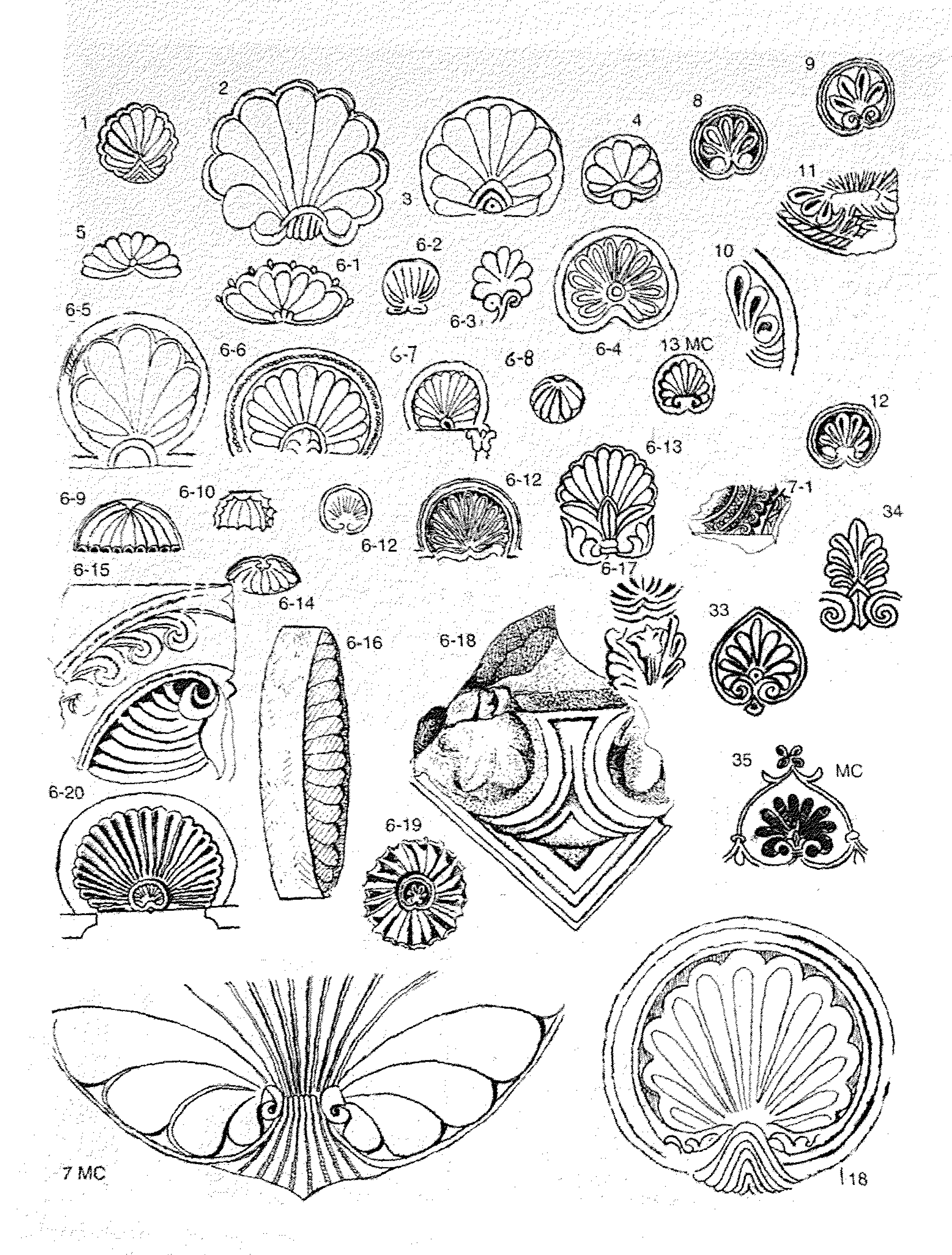
أنماط من الزخارف النباتية البرعمية واللوزية وعلى شكل دَمْعة.



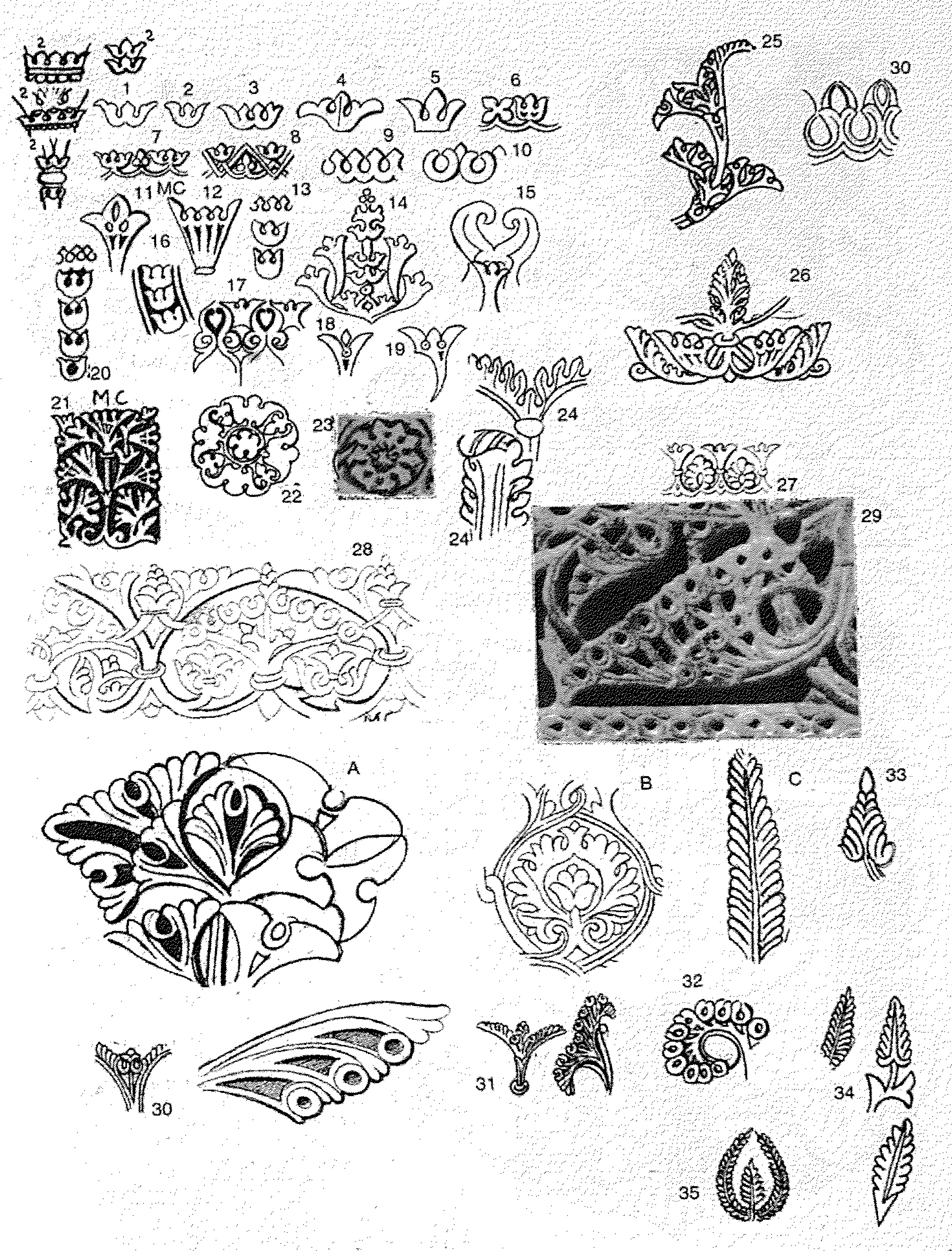
أنماط من الوريدات: الأصول والتطور.



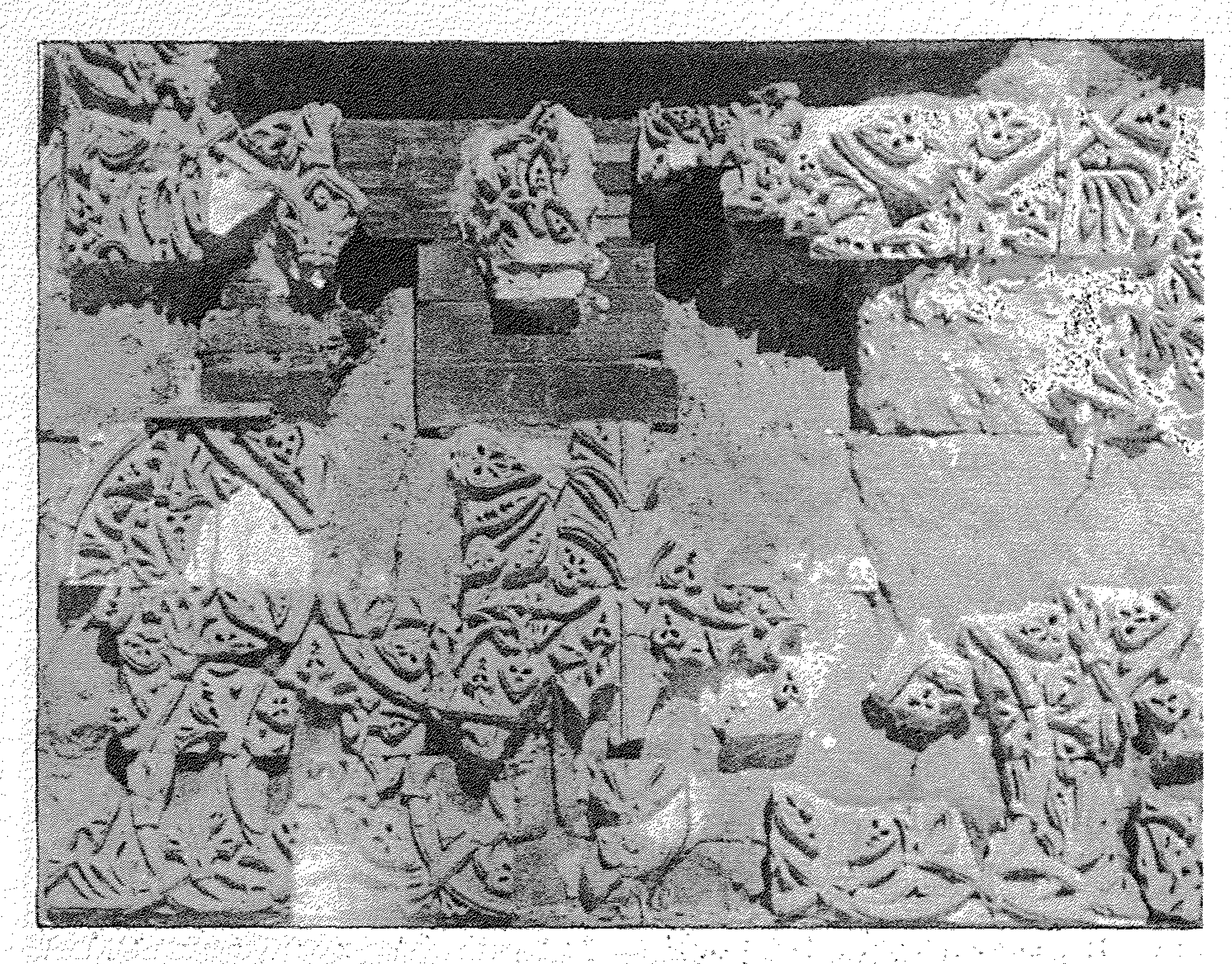
أنماط متنوعة.

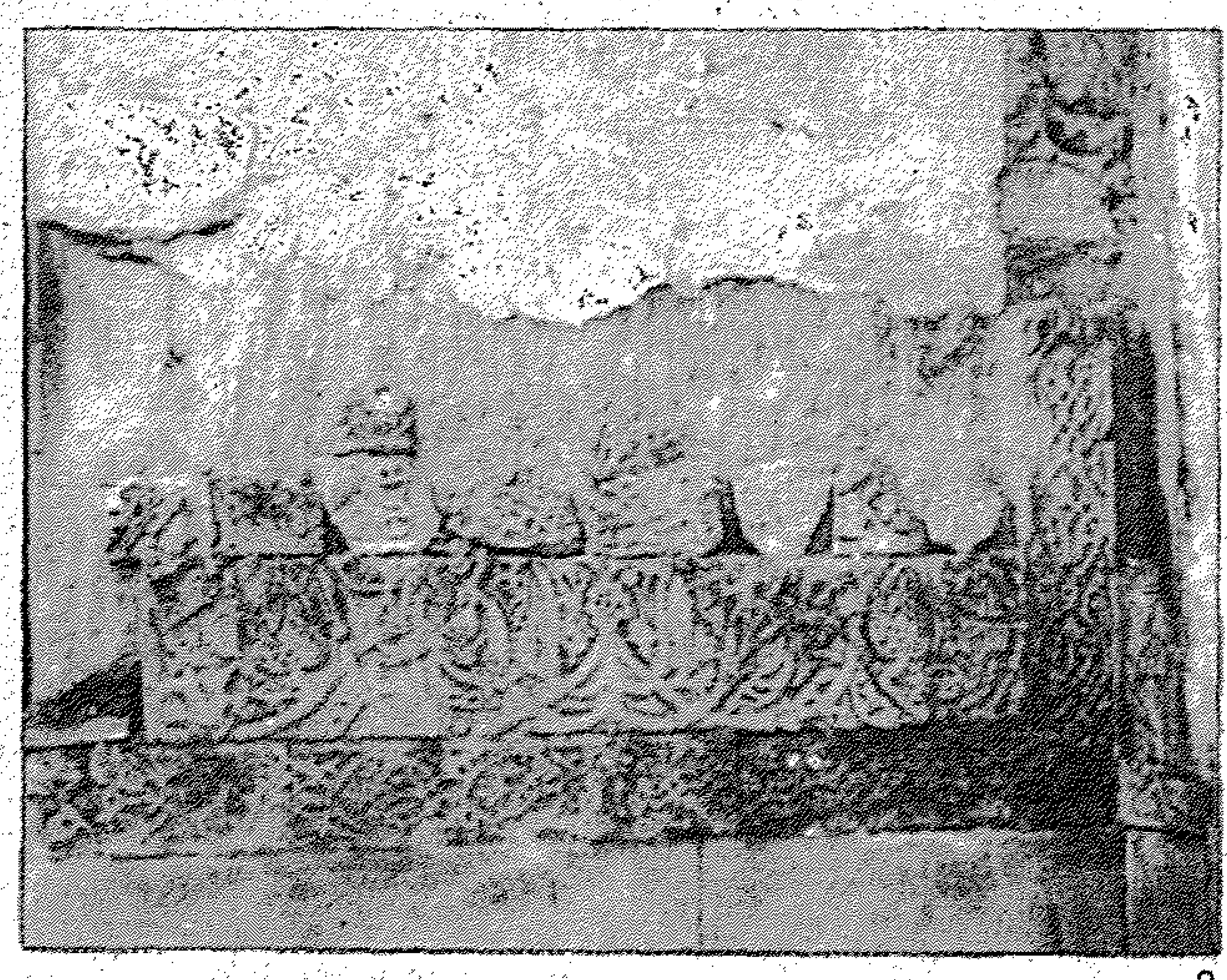


الشكل المحارى: الأصول والتطور.



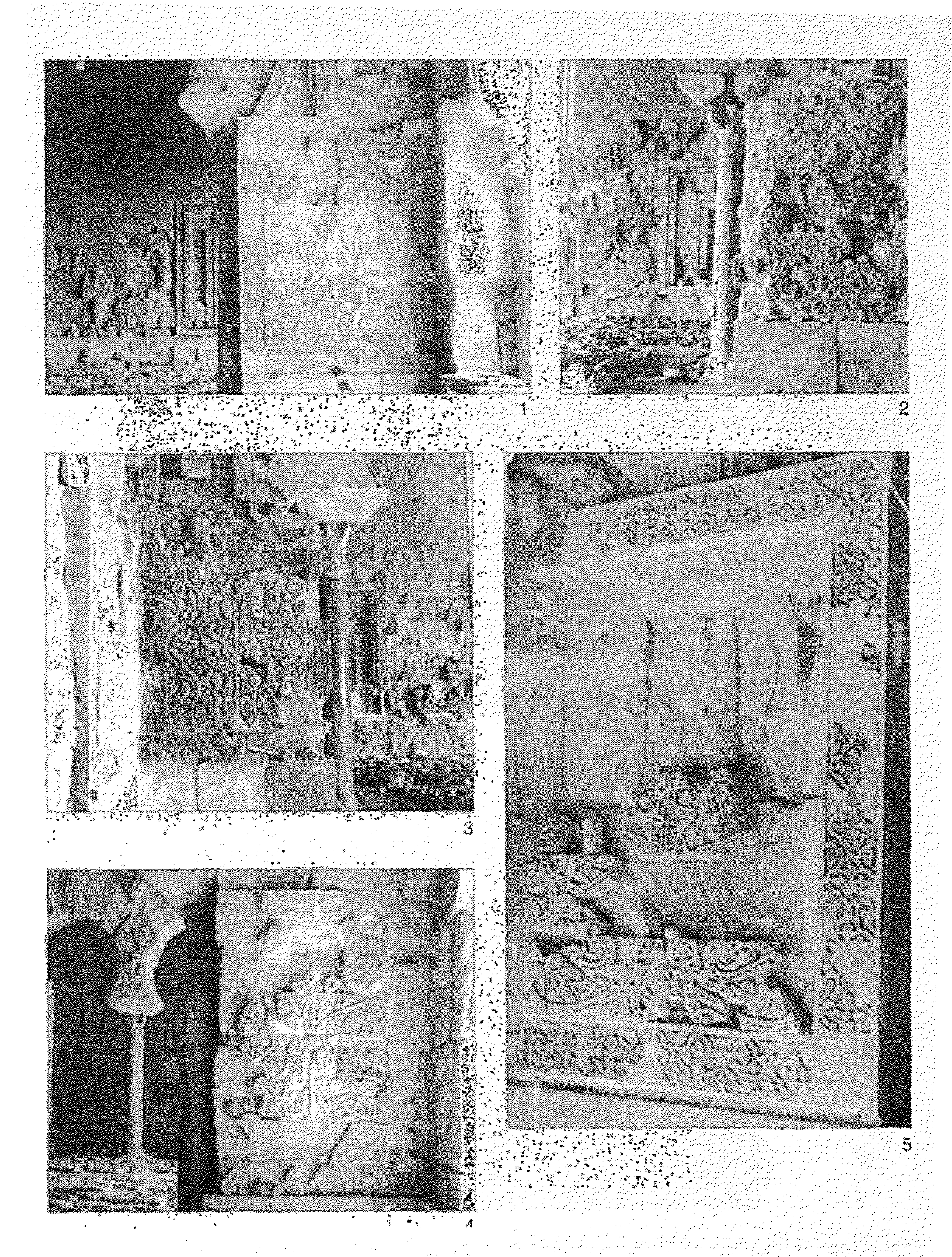
أصول الوريقات التى على شكل الحراب وتطورها من ١ إلى ٢٧، أصول السعفات ذات الأشكال الاسطوانية المدمجة فيها وتطورها.



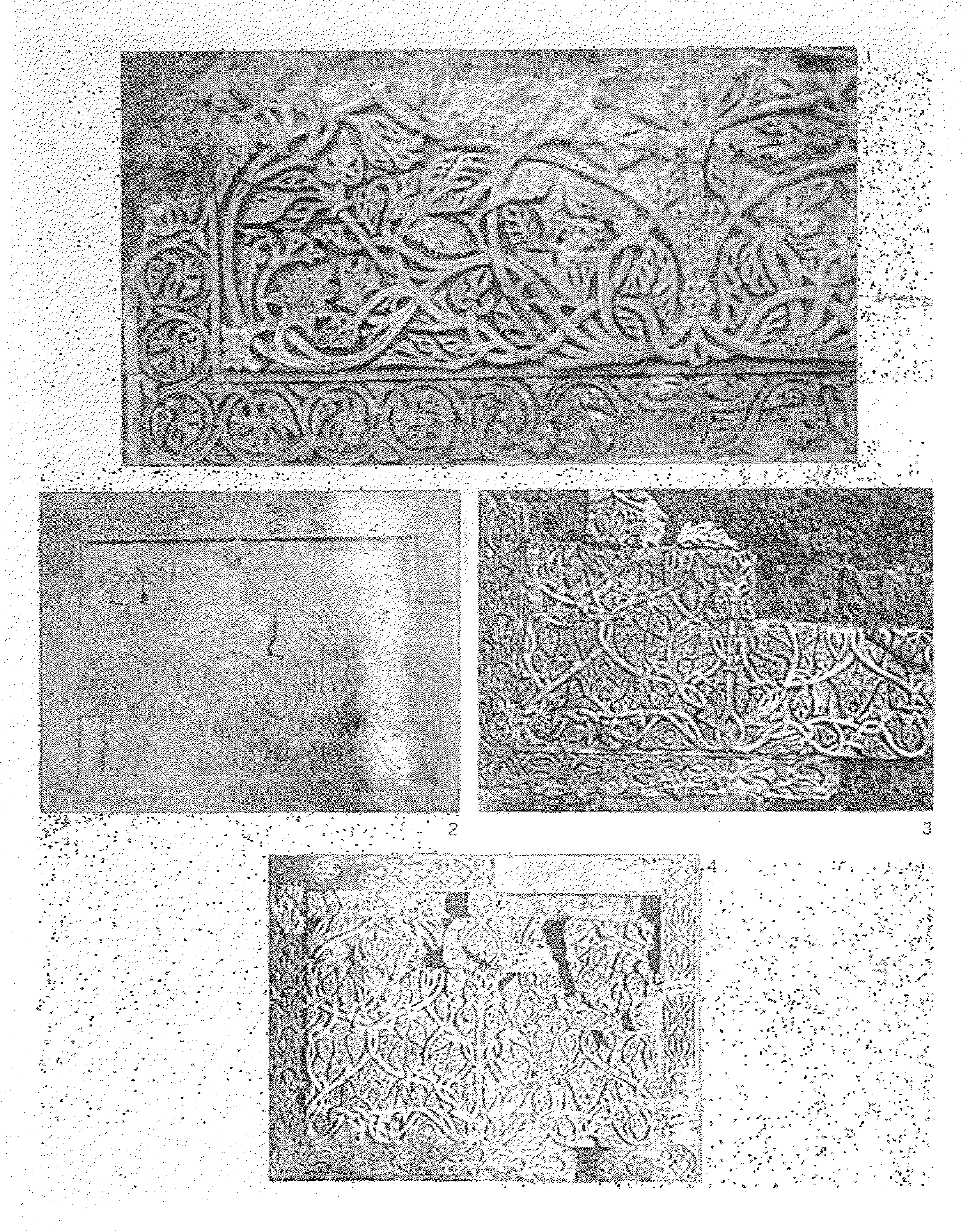


2

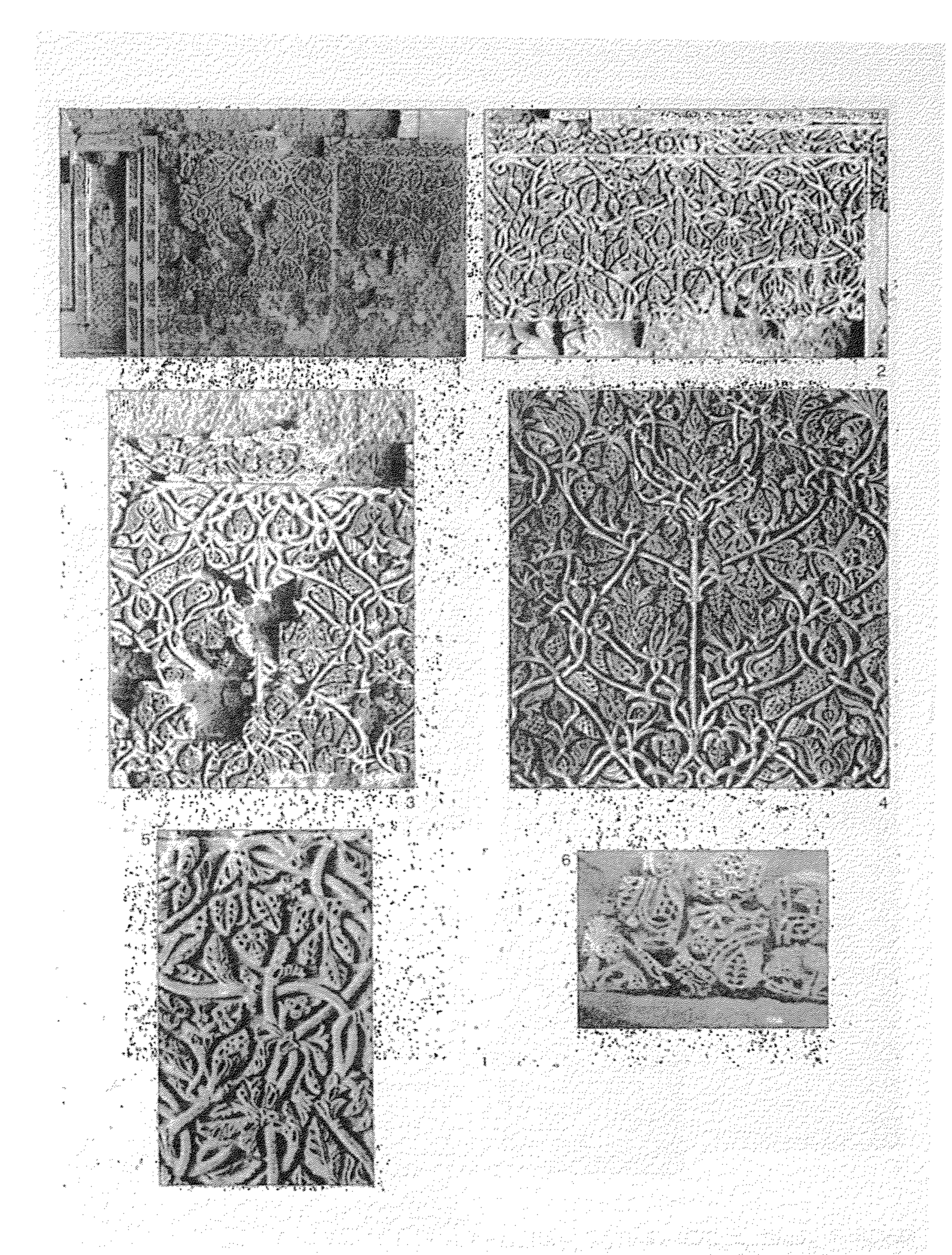
بعض تكسيات الصالون الكبير. ١، ٢ من الدهليز. حالة عملية الترميم خلال عام ,١٩٦٦



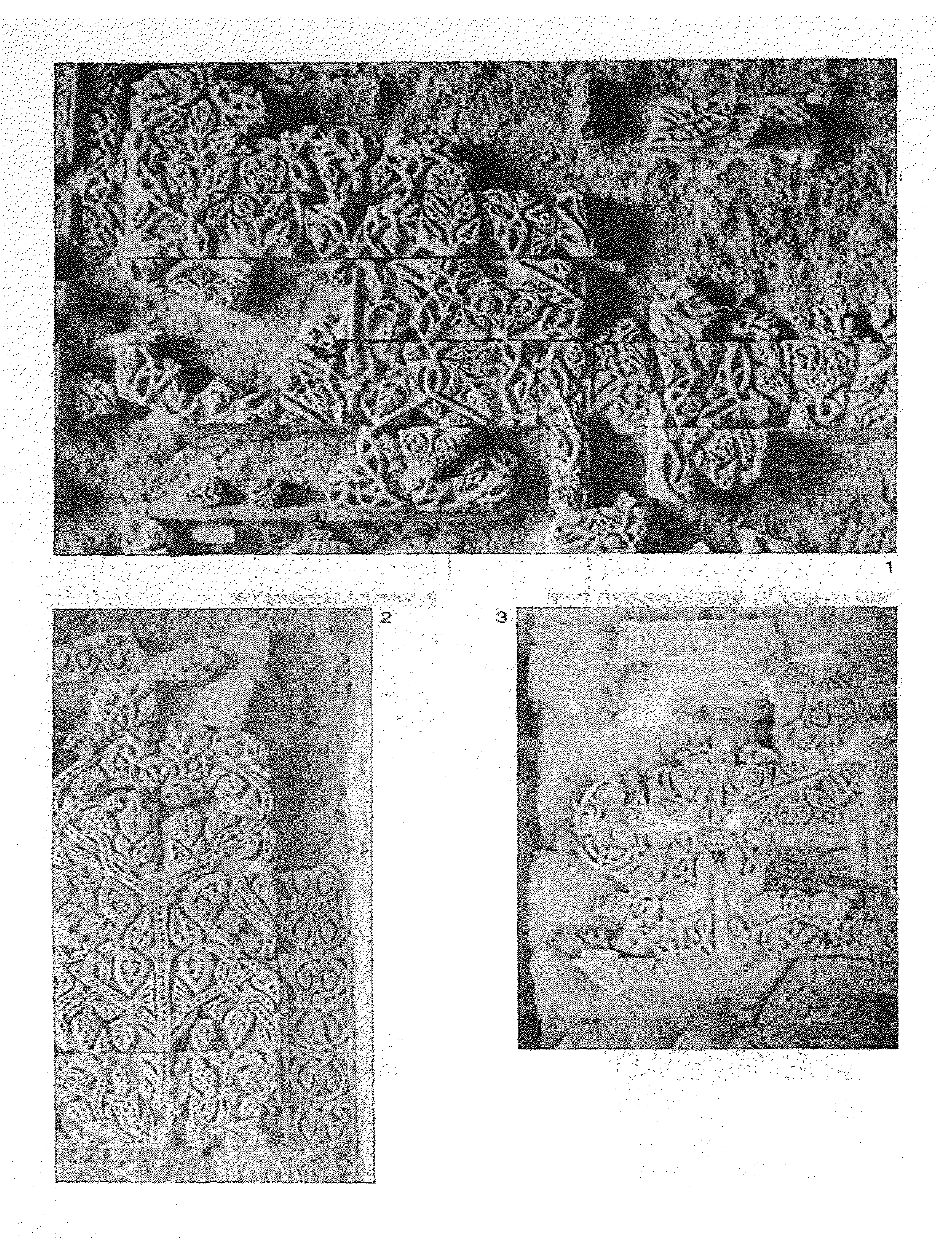
بعض تكسيات عضادات بائكتي الصالون الكبير، حالة الترميم عام ١٩٦٦ .



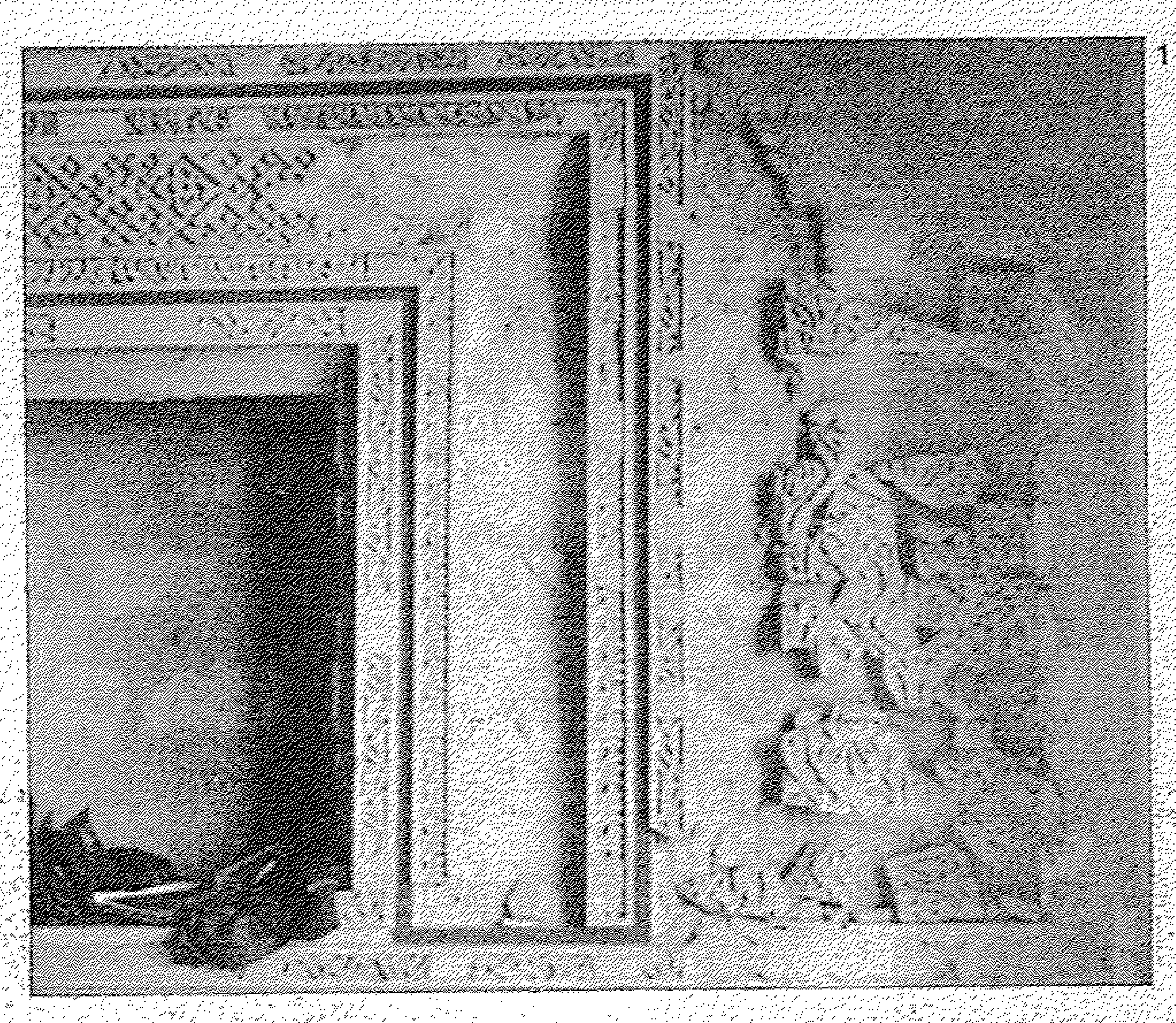
تكسيات الصالون الكبير: ١، البلاطة المركزية؛ طبقة من الجص من العقد الكائن فى الصدر ٢: البلاطة اليسرى، طبقة من الجص من عقد الصدر (١٩٦٦). ٣، ٤ البلاطة الجانبية اليسرى، طبقة من الجص من عقد الواجهة (١٩٦٦-١٩٩٠).

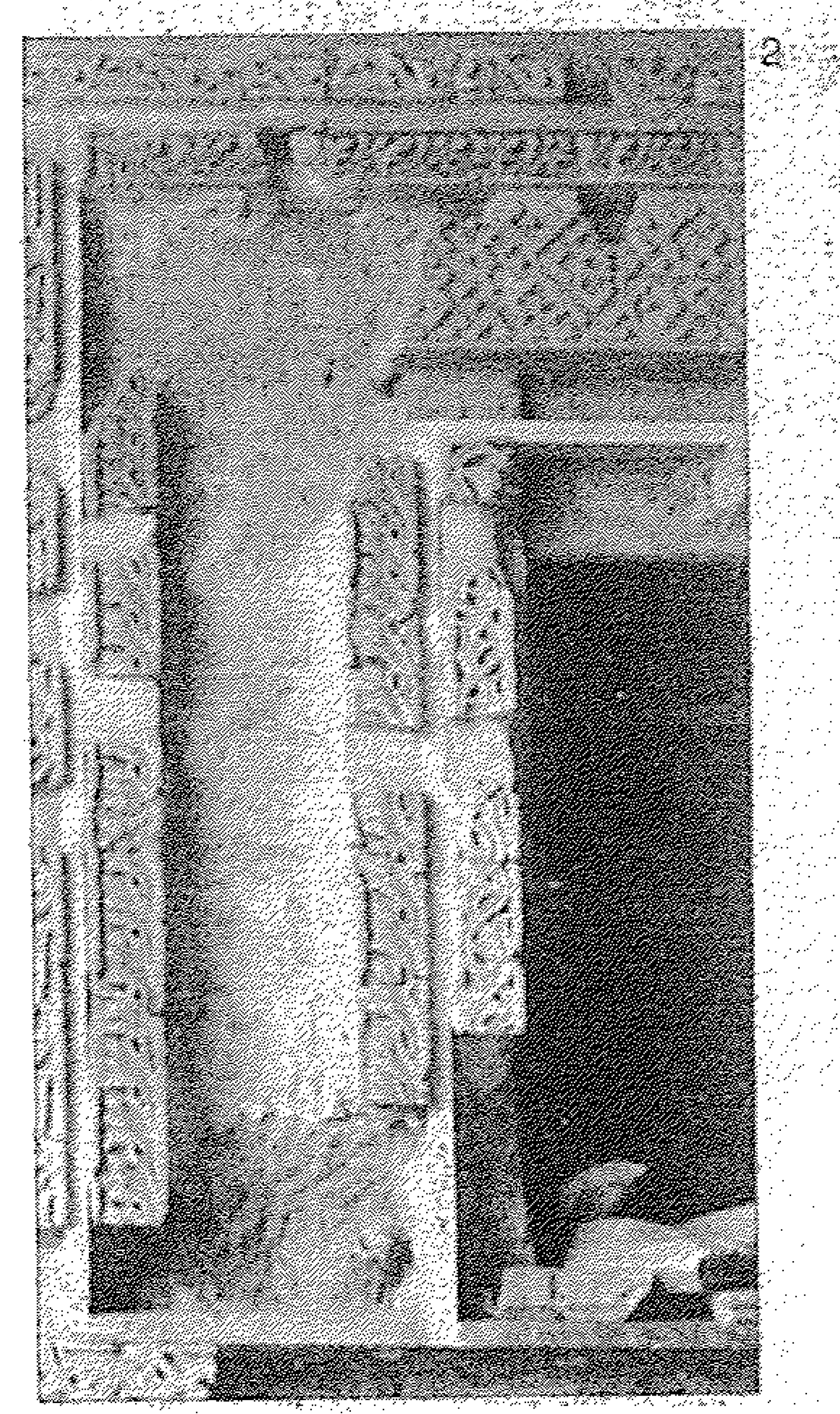


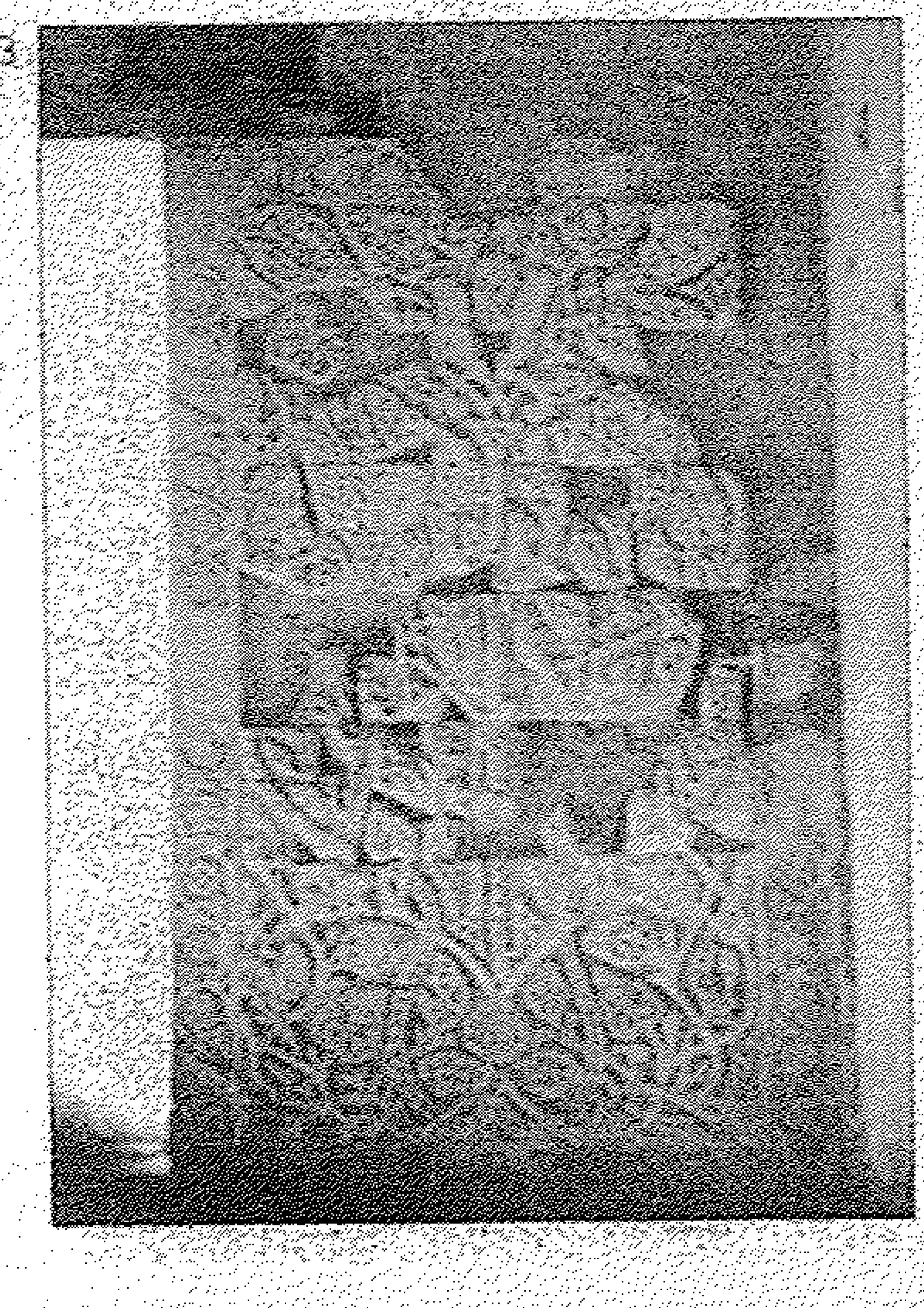
طبقة تكسية من الصالون الكبير. طبقة من الجص من القطاع الشمالى من البلاطة الجانبية اليسرى (١٩٦٦م). ١، ٢، ٥ الطبقة نفسها ١-١، ٣، ٤ الطبقة نفسها ٤ (١٩٩٠م).



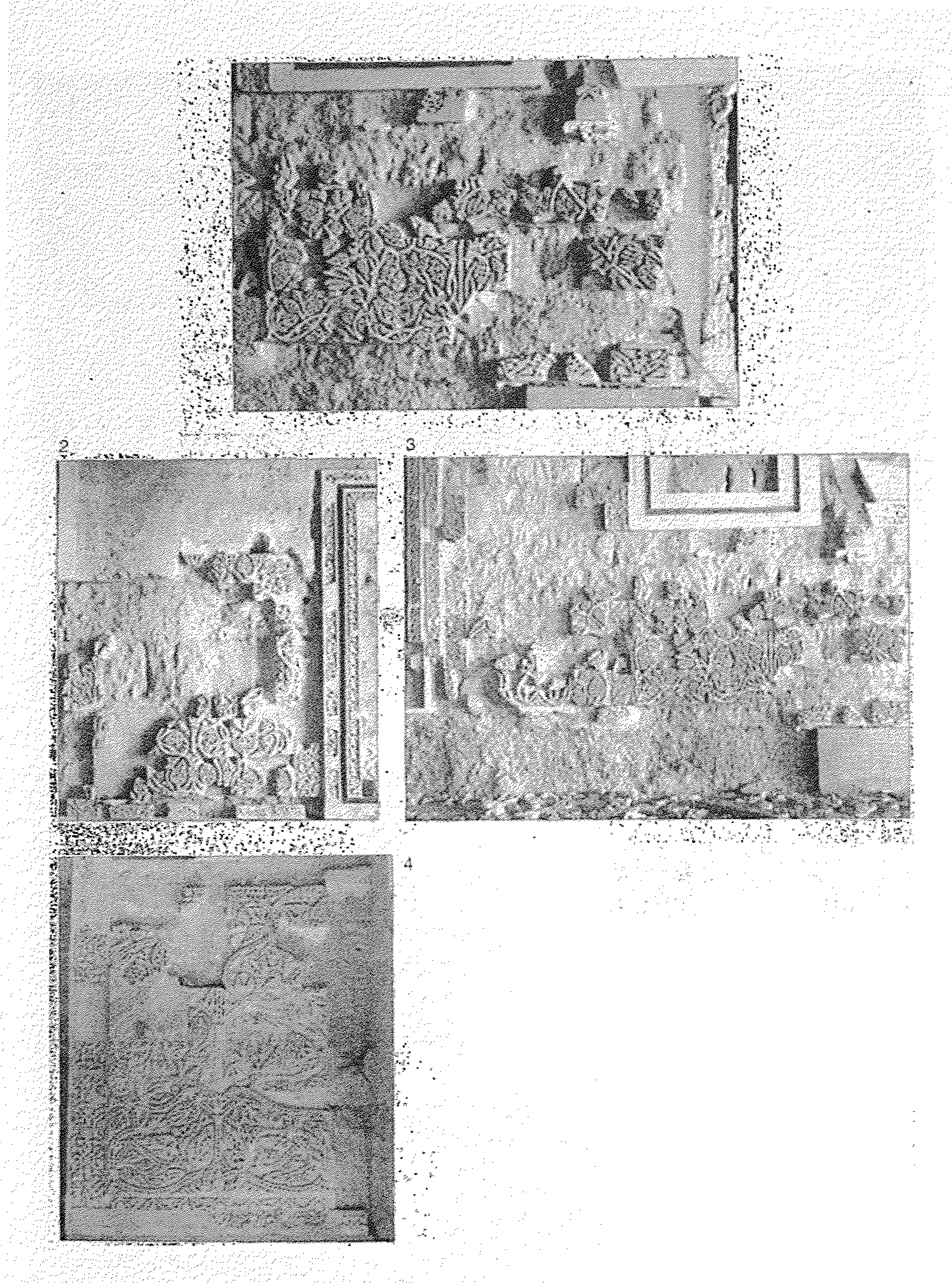
طبـقـة تكسـيـة فى الصــالون الكبـيـر: ١، ٢، ٣ طبـقـة مـن الجـص علـى حـائط البـلاطة اليـسرى، القطاع الجنوبى (١٩٦٦م).



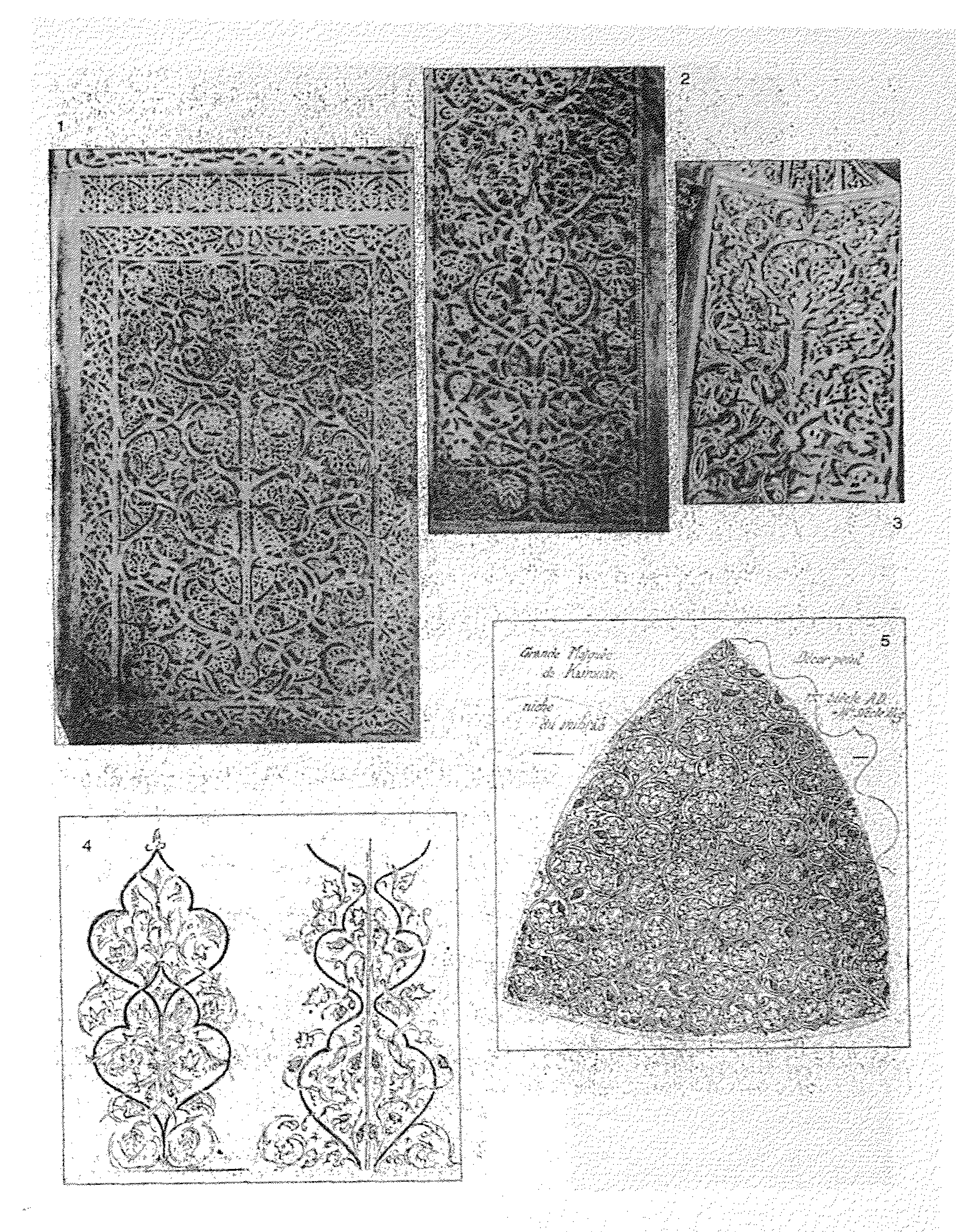




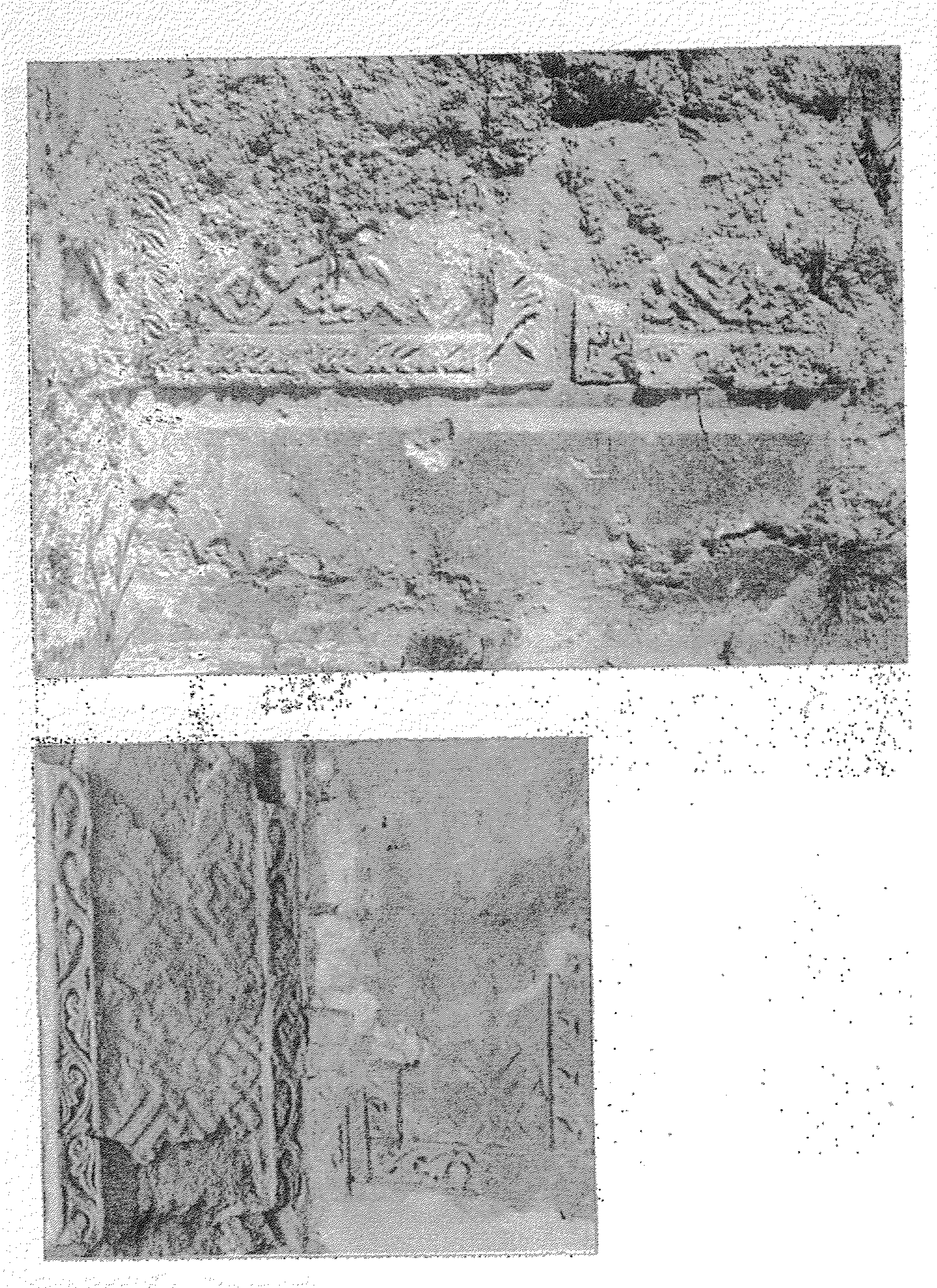
تكسية فى الصالون الكبير. طبقة من الجص فى الحائط الخاص بالبلاطة اليمنى، القطاع الأيمن ١، ٢، ٣ تكسية فى البلاطة المغلقة، المجاورة للبلاطة اليسرى (١٩٦٦م).



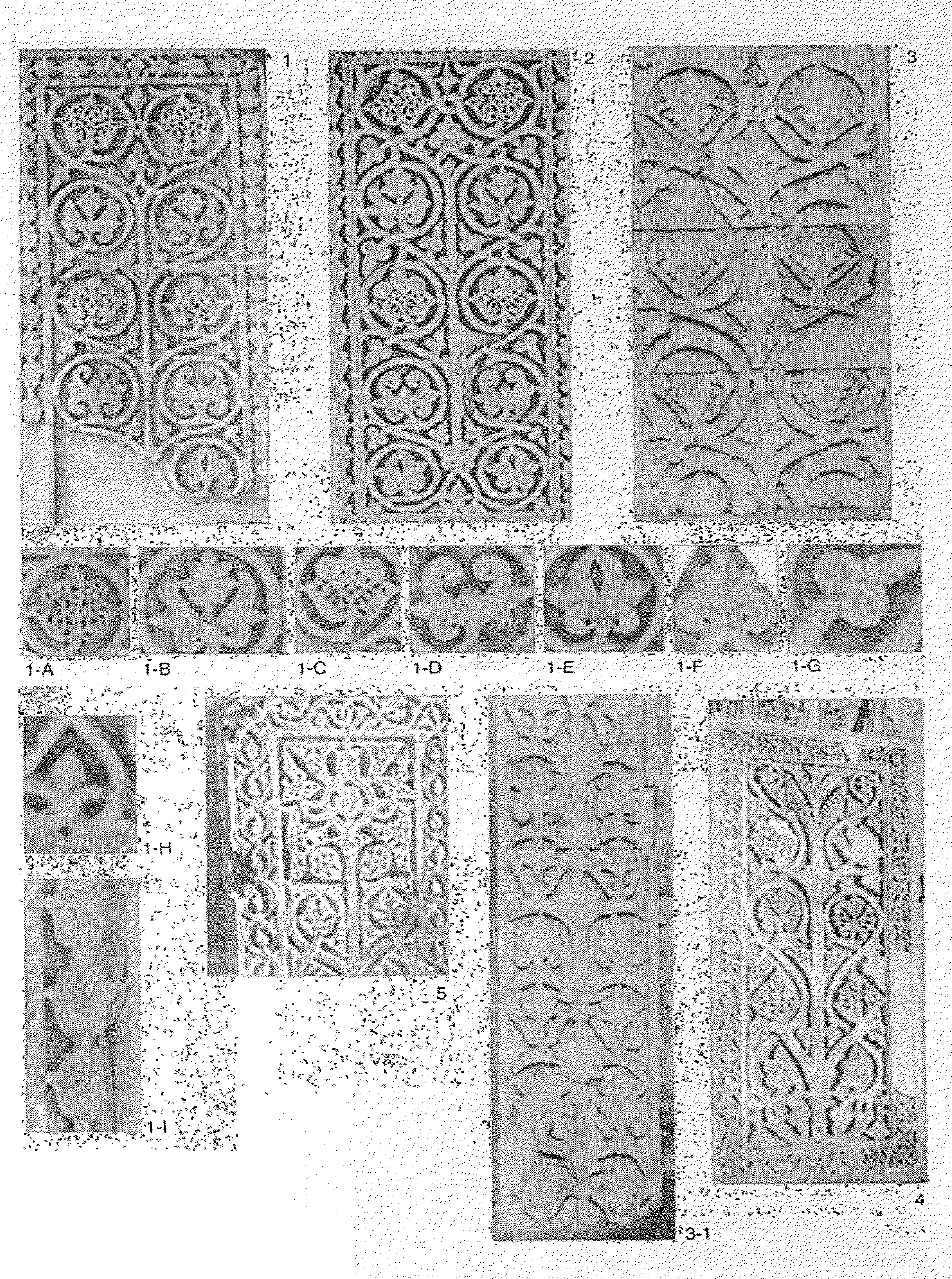
تكسية الصالون الكبير. طبقة من الجص فى حائط البلاطة الجانبية اليمنى ١٩٦٦م. ٤ عضادات عند مدخل البلاطة المركزية ١٩٦٦م.



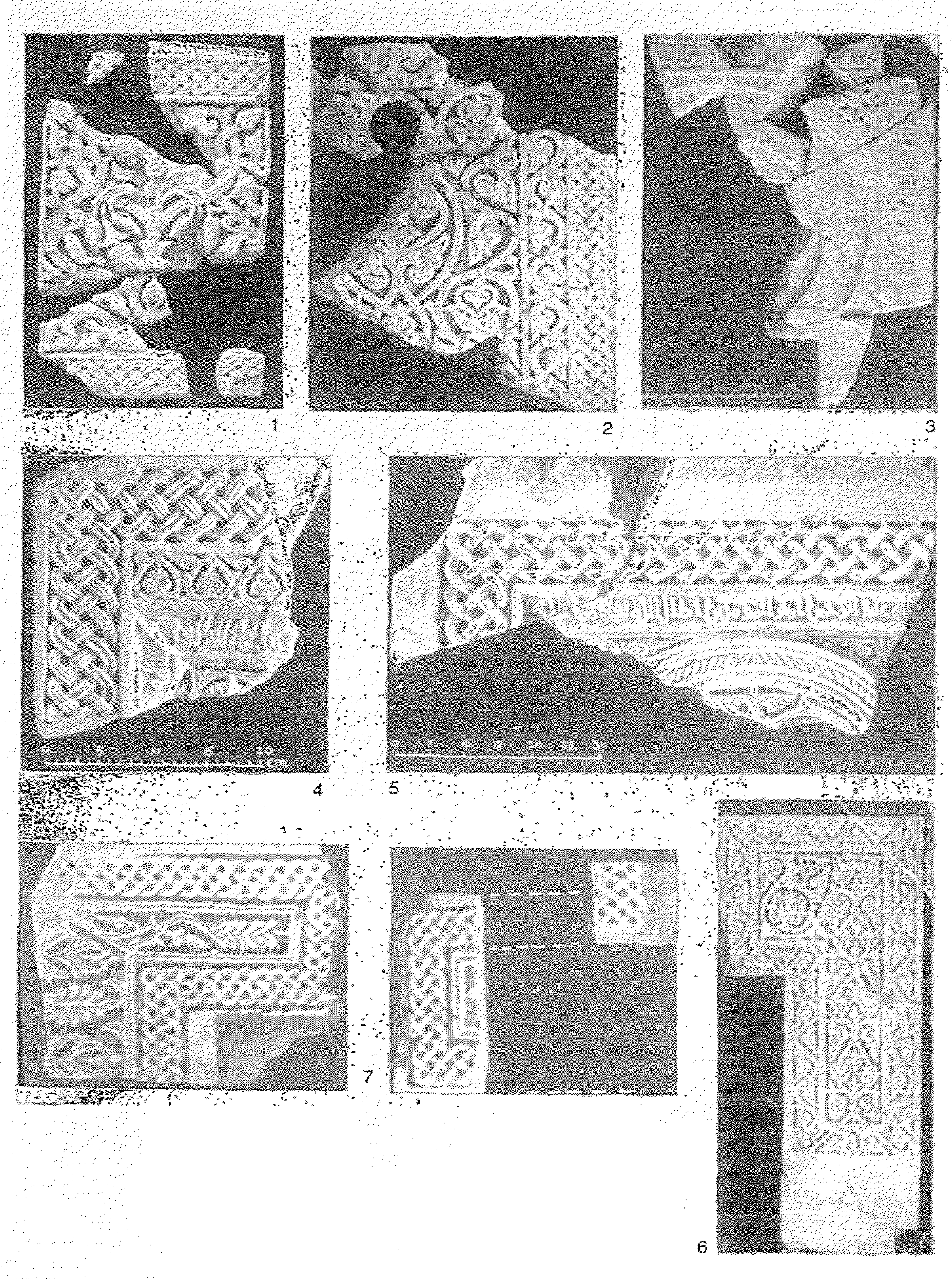
١، ٢، ٣، ٤ عضادات بمحراب المسجد الجامع بقرطبة فى التوسعة التى تمت فى عصر الحكم الثانى (رسم ٤، ٤-١، ٥ ج. مارسيه).



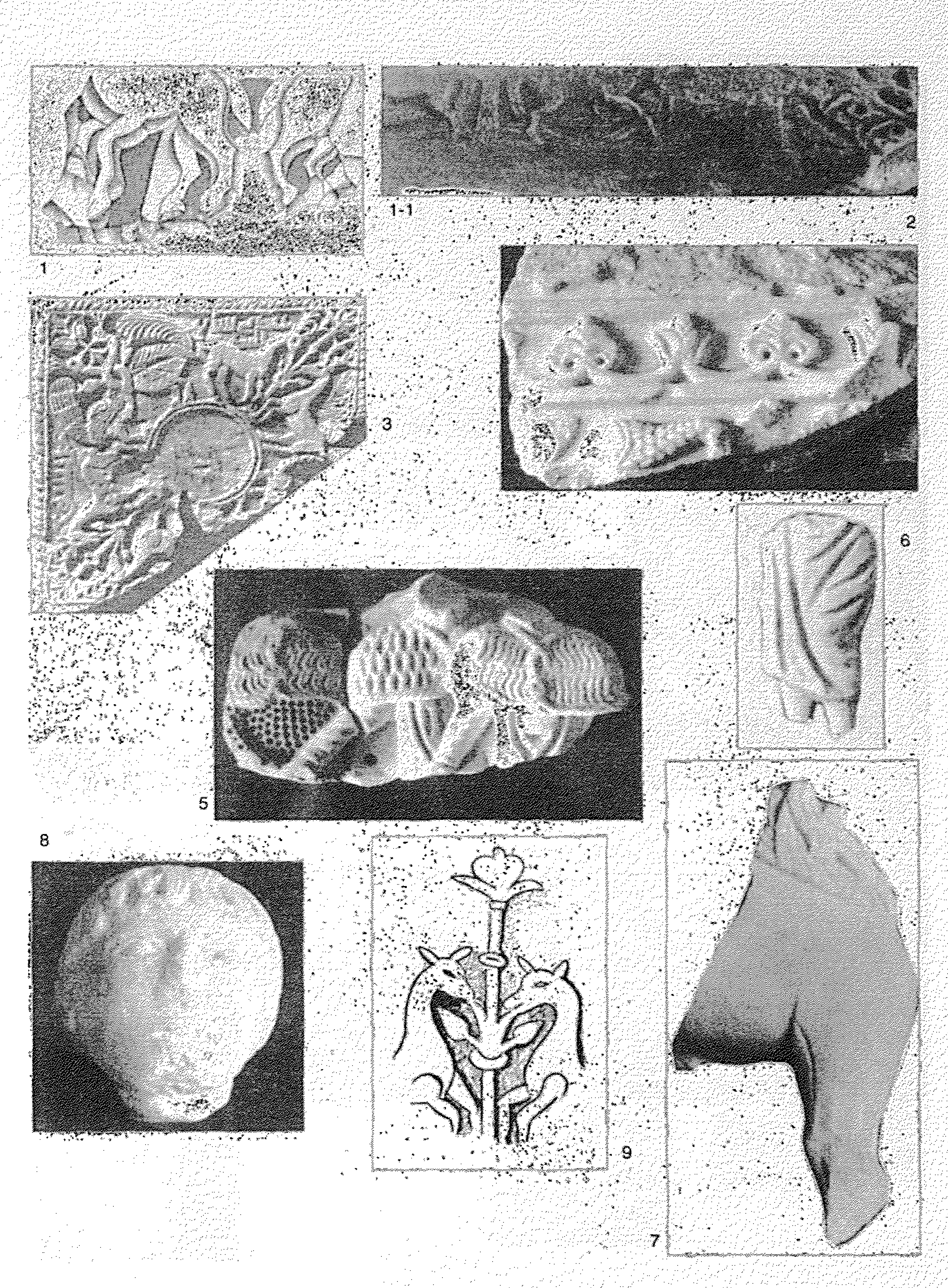
تكسية جصية فى الصالون الكبير. البرج الكائن على يمين الدهليز.



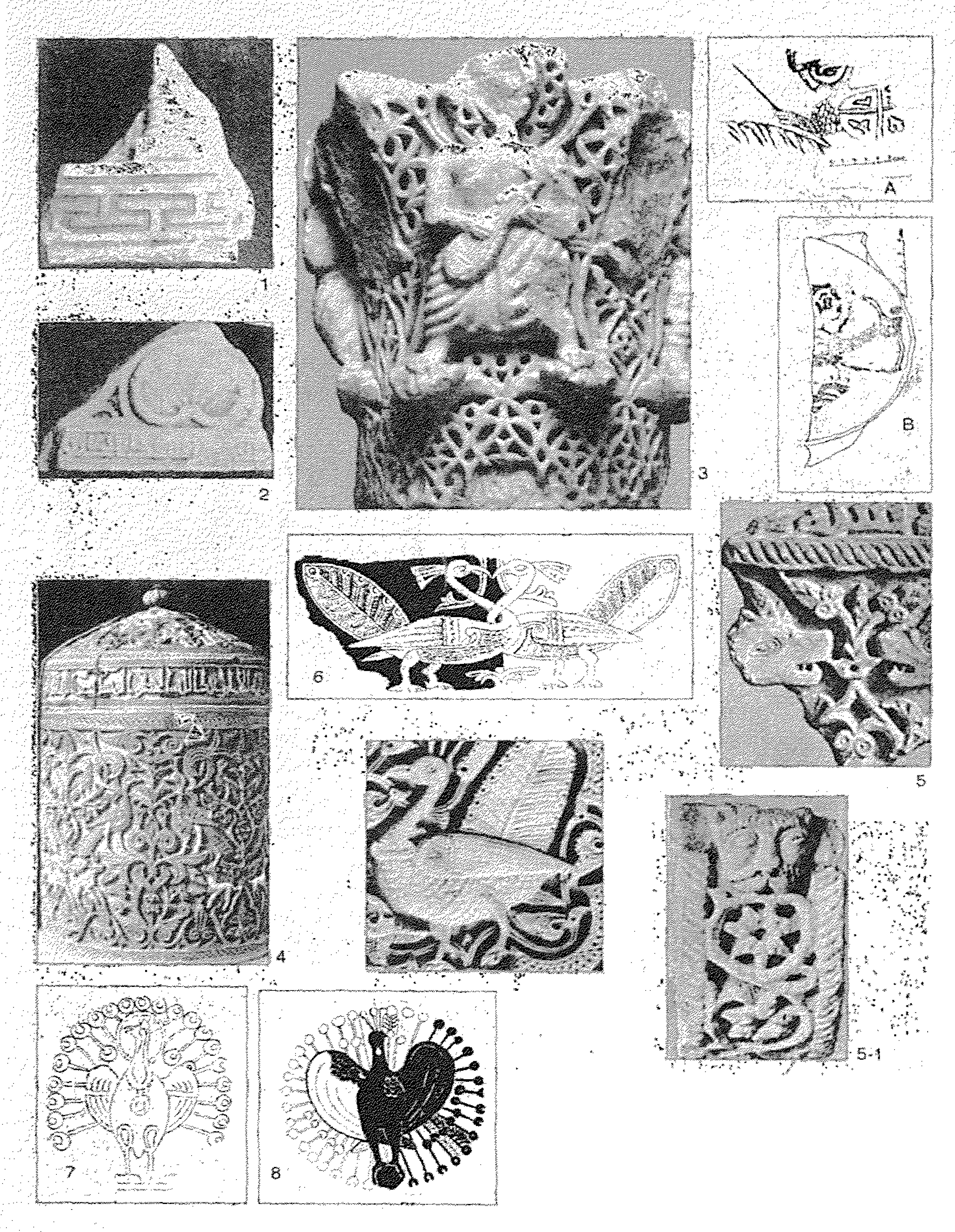
عضادات: ١، ٢ من الصالون الكبير. ٣، ٣-١ من المجلس الغربى للأمير هشام ٤- أعمدة مربعة لعقد الصالون الكبير، ٥: من بلدة بابينا.



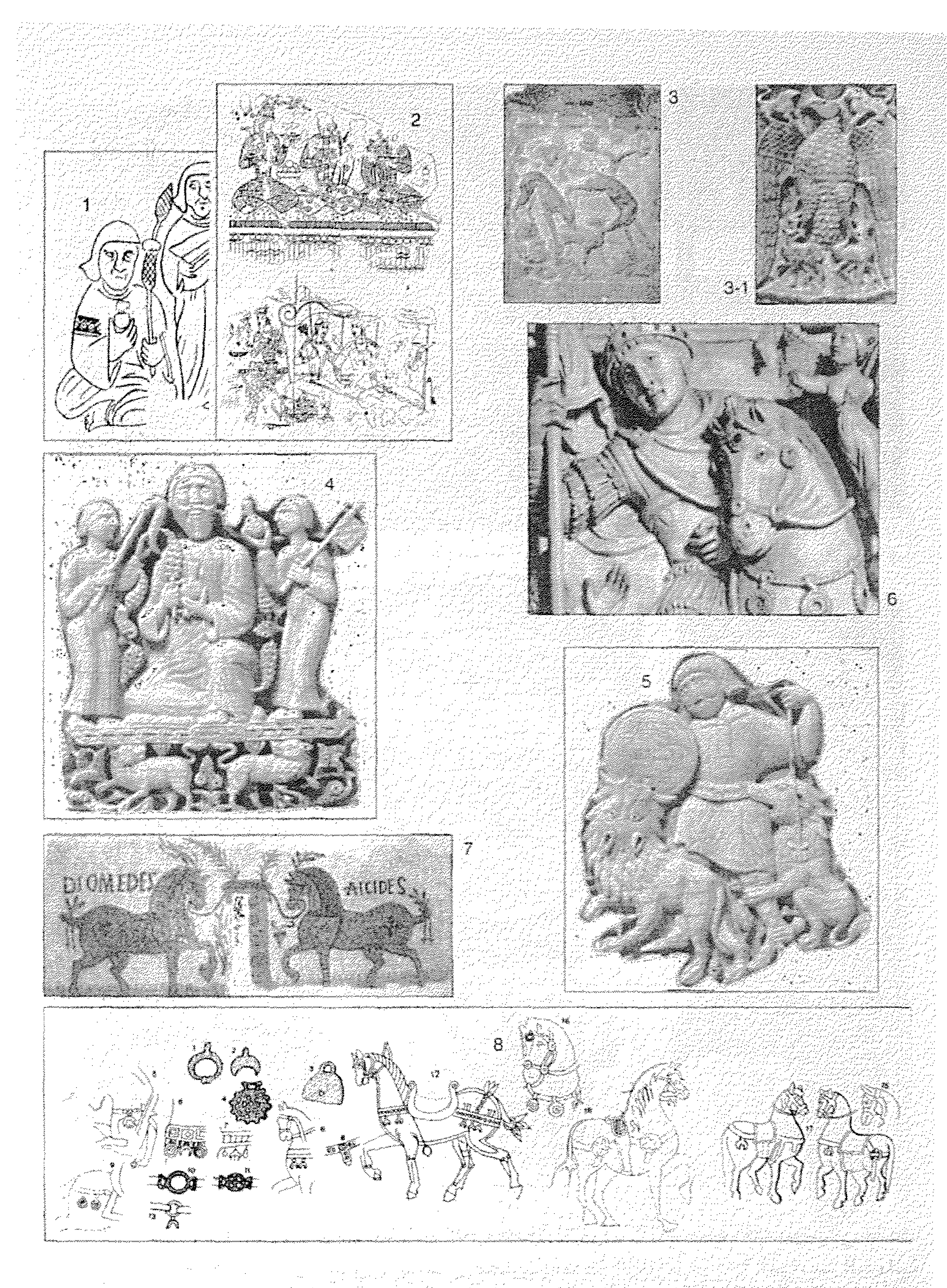
قطع رخام من شرفة الصالون الكبير عثر عليها فى منزل عبد الحمن الثالث المجاور للصالون (١٩٦٤-١٩٦٦)
٧، من كتلة حجرية رملية عثر عليها إلى جوار السراى الخاص بالبرك الأربع فى شرفة الصالون الكبير.



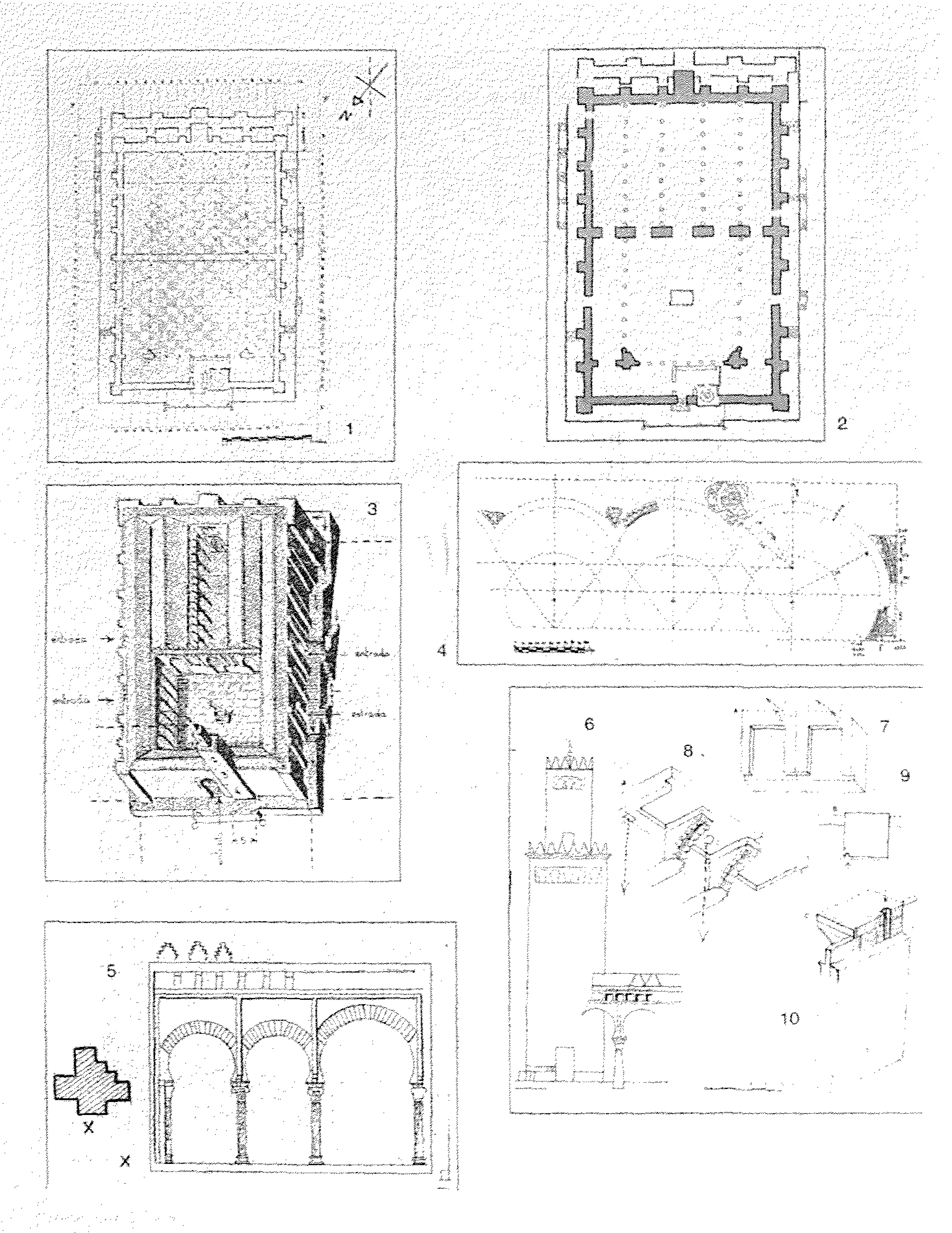
زخارف على أشكال حيوانية ١، ٢ من المجلس الغربي للأمير هشام؛ ٣، ٩ من قصر مدينة الزهراء ولكن بدون تحديد؛ ٥، ٦، ٧، ٨ رخام من الشرفات العليا.



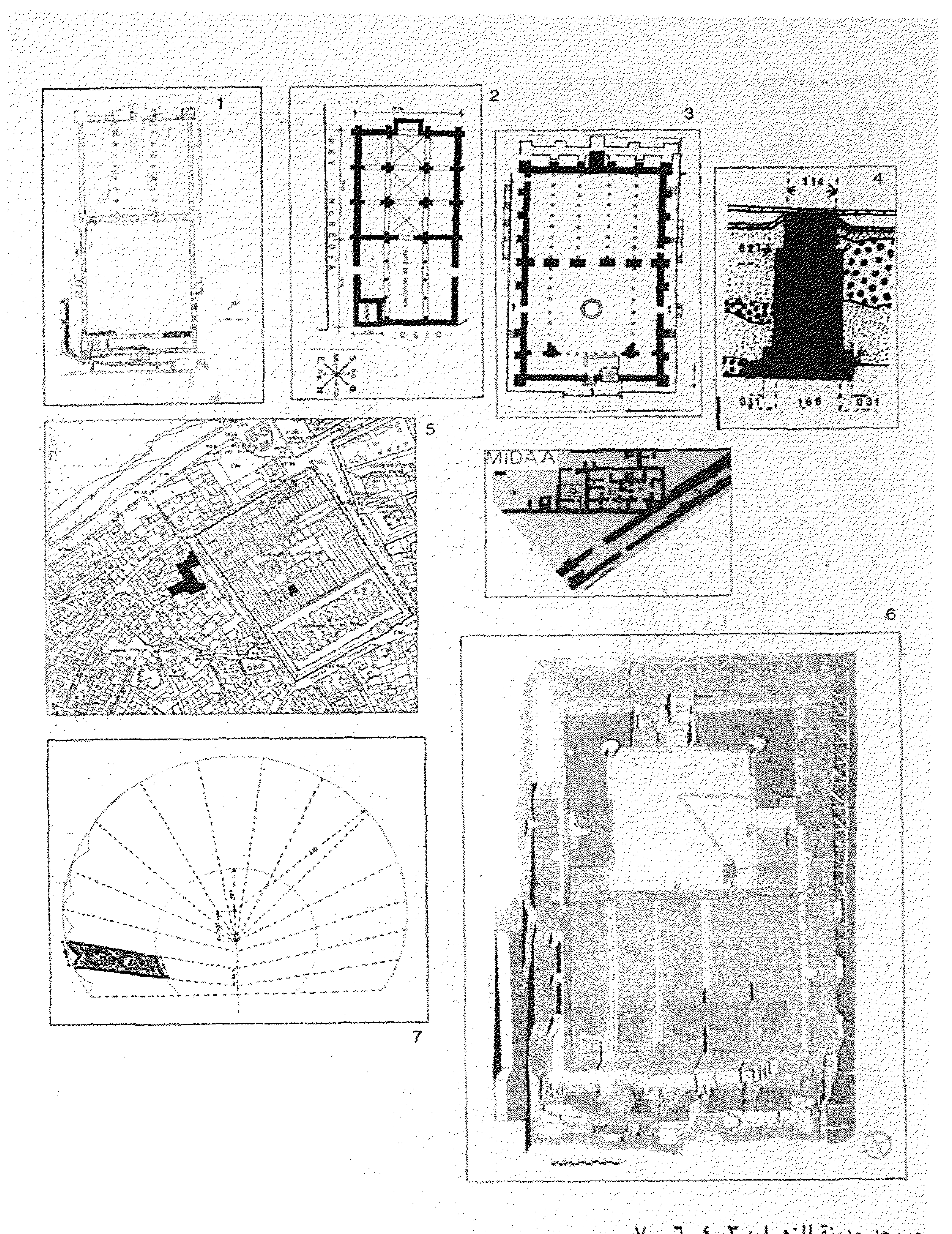
زخارف حيوانية وآدمية: ١، ٢ رخام من الشرفات العليا بمدينة الزهراء؛ ٣ تاج عمود عليه موسيقيٌ. متحف قرطبة للآثار.A، B أجزاء من أطباق عليها صور محاربين بمدينة الزهراء؛ ٥، ٥-١ أجزاء من الرومانية (ألمرية).



أشكال حيوانية وإنسانية: الأصول والتطور ١، ٤، ٥ من مصنوعات عاجية قرطبية.



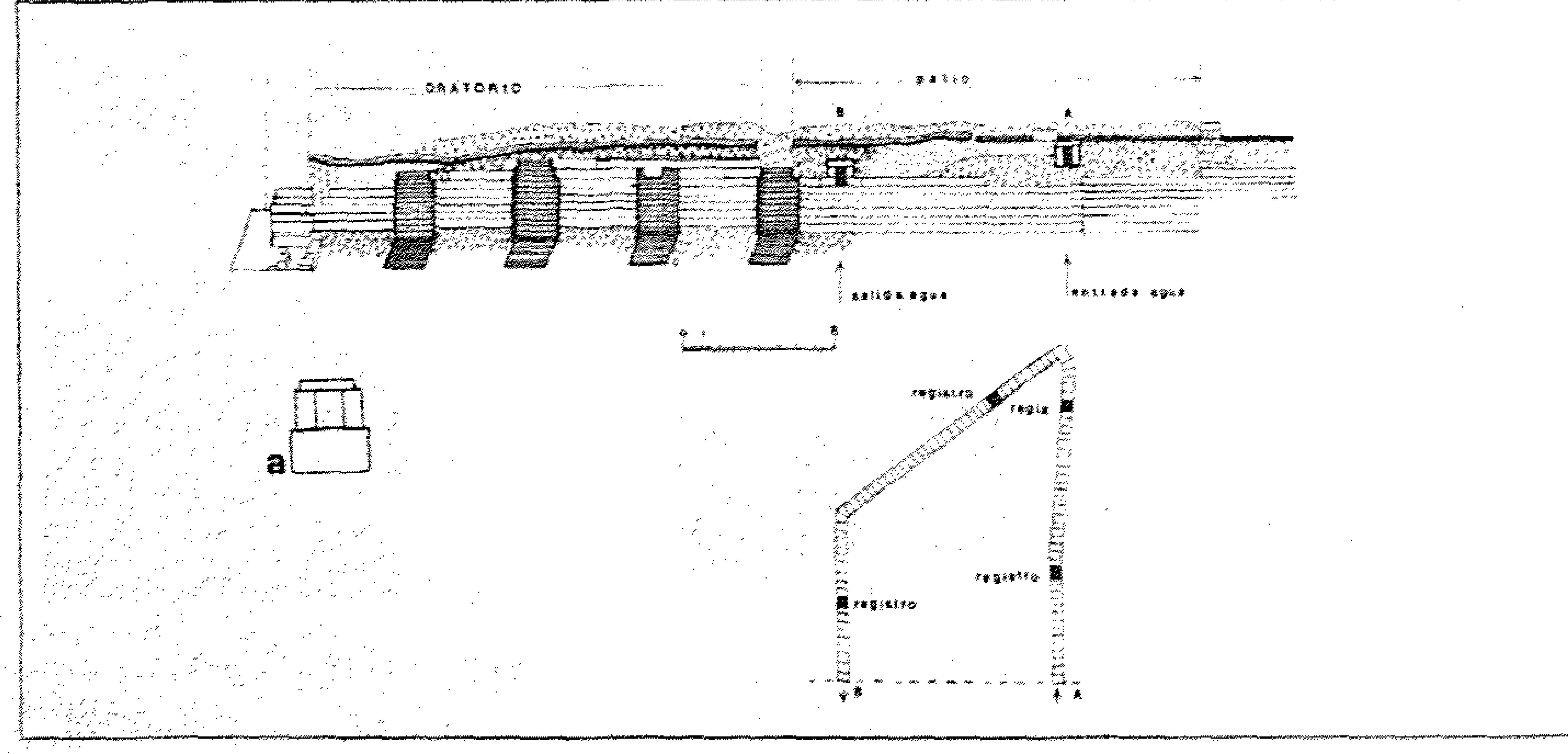
مسجد مدينة الزهراء: ٤ من المنطقة المسقوفة؛ ٥، ٦ عملية إعادة تصور عقود الصحن والمنارة؛ ٨، ٩ عملية إعادة تصور رفارف الصحن.



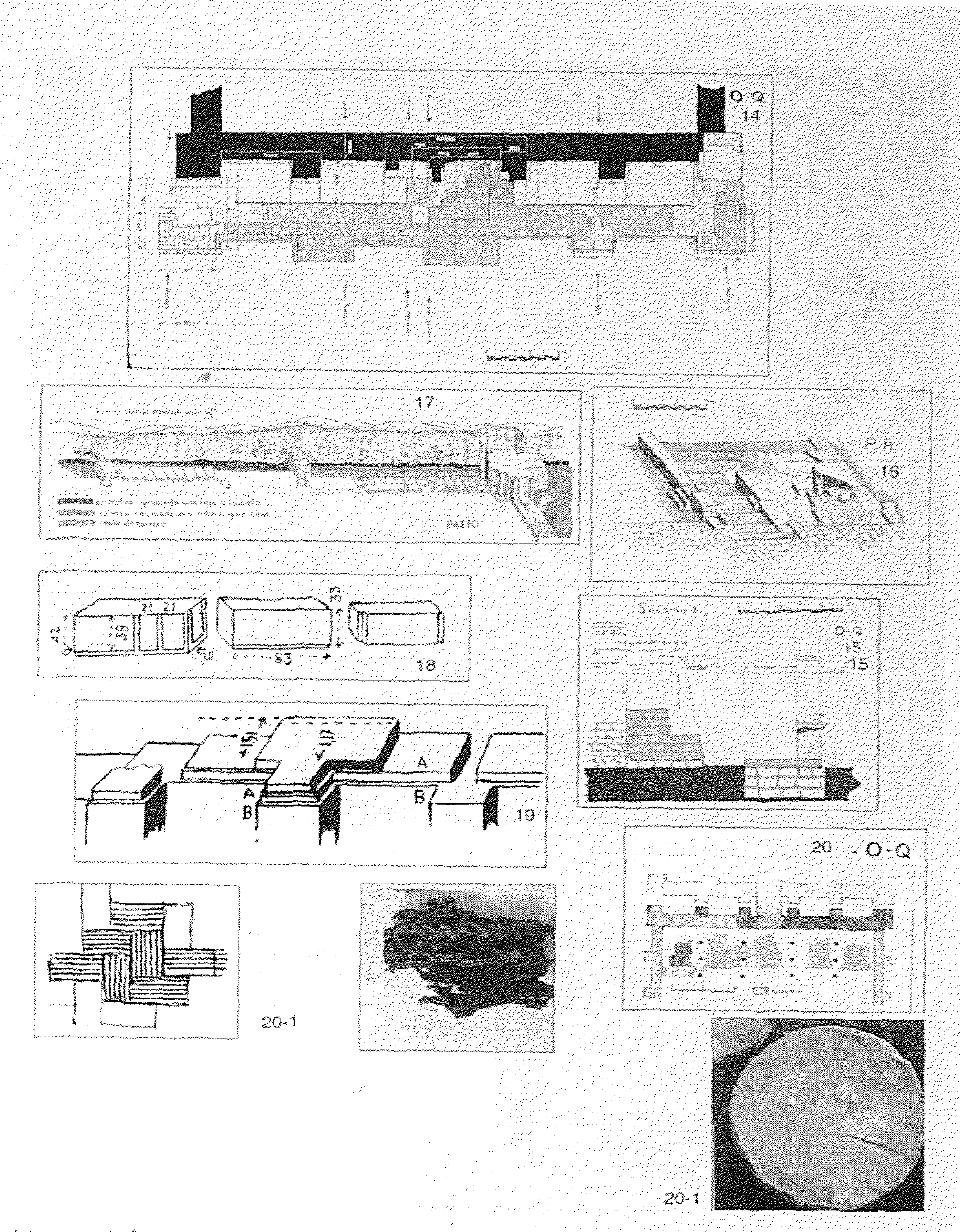
مسجد مدينة الزهراء: ٣، ٤، ٦، ٧.

٤ أساس السور الخاص بالبائكات فى الجزء المسقوف؛ ٦ حالة المسجد بعد انتهاء عملية الحفر؛ ٧ سنجة تم انتشالها من المنطقة المسقوفة بالمسجد.

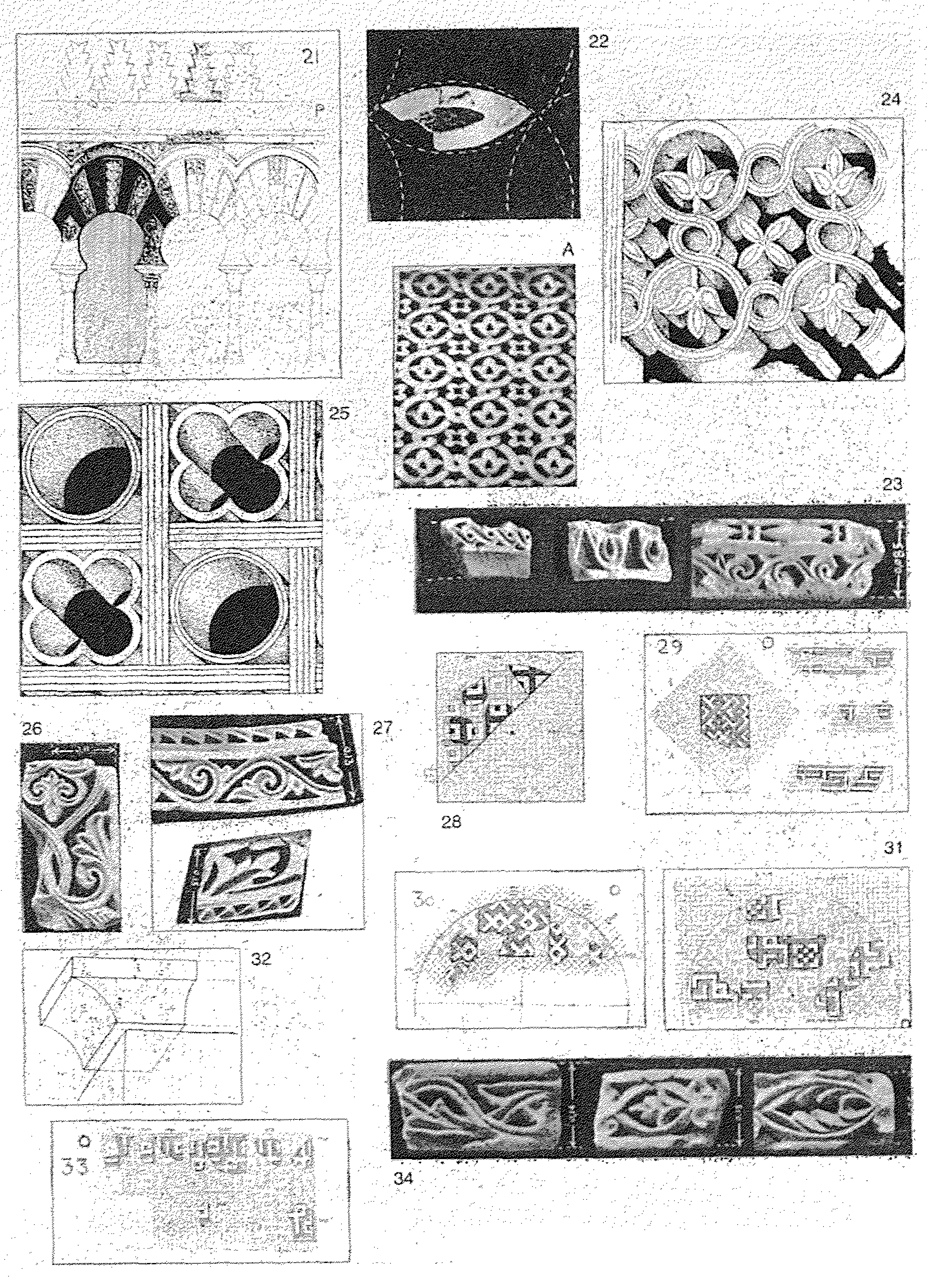




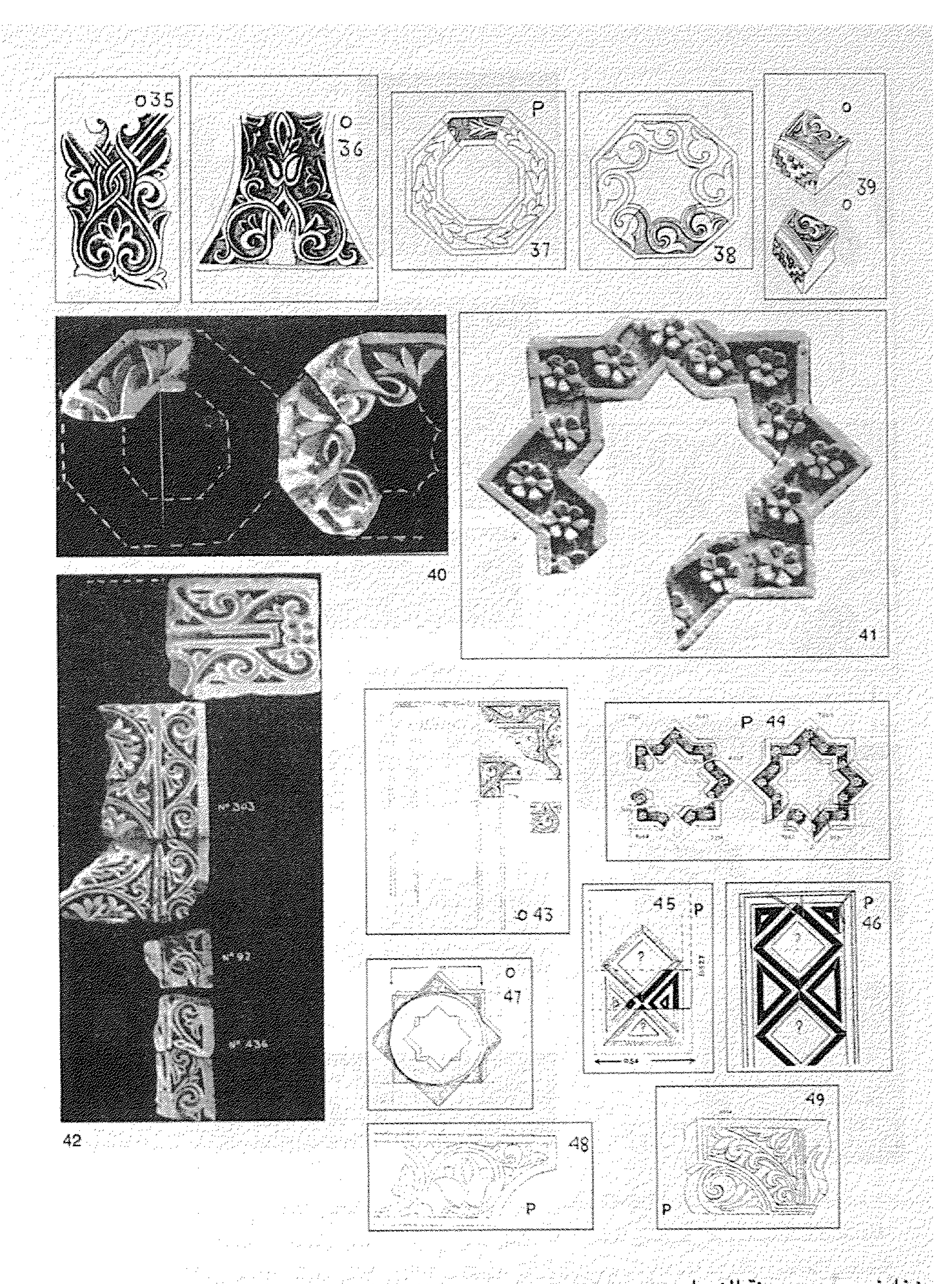
مسجد مـدينة الزهـراء: **A** بعد انتهاء الترميم مباشرة **B** نظام انتقال المياه بالصحن.



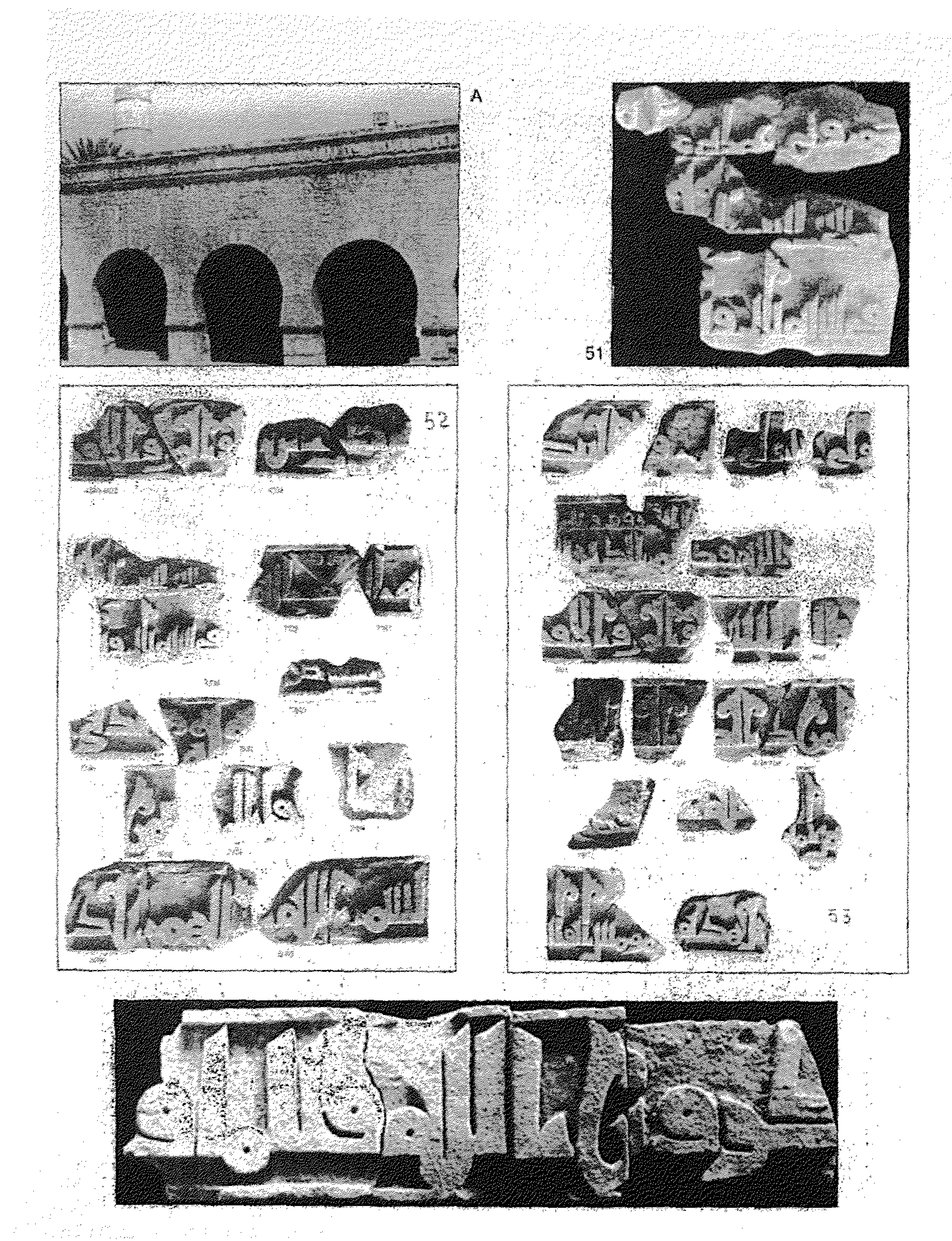
مسجد مدينة الزهراء: **O-Q-4**، **O-Q-15** حفائر جرت فى الساباط وحائطى القبلة فى منطقة الأساس؛ مخطط المئذنة؛ ١٧ الصحن فى مراحل الحفر؛ ١٨ كتل حجرية على شكل مخدات. **Q-20** عملية إعادة تصور الصدر الخاص بالجزء المسقوف مع وجود أثر للحصيرة التى كانت تغطى الأرضية التراثية فى المنطقة المسقوفة.



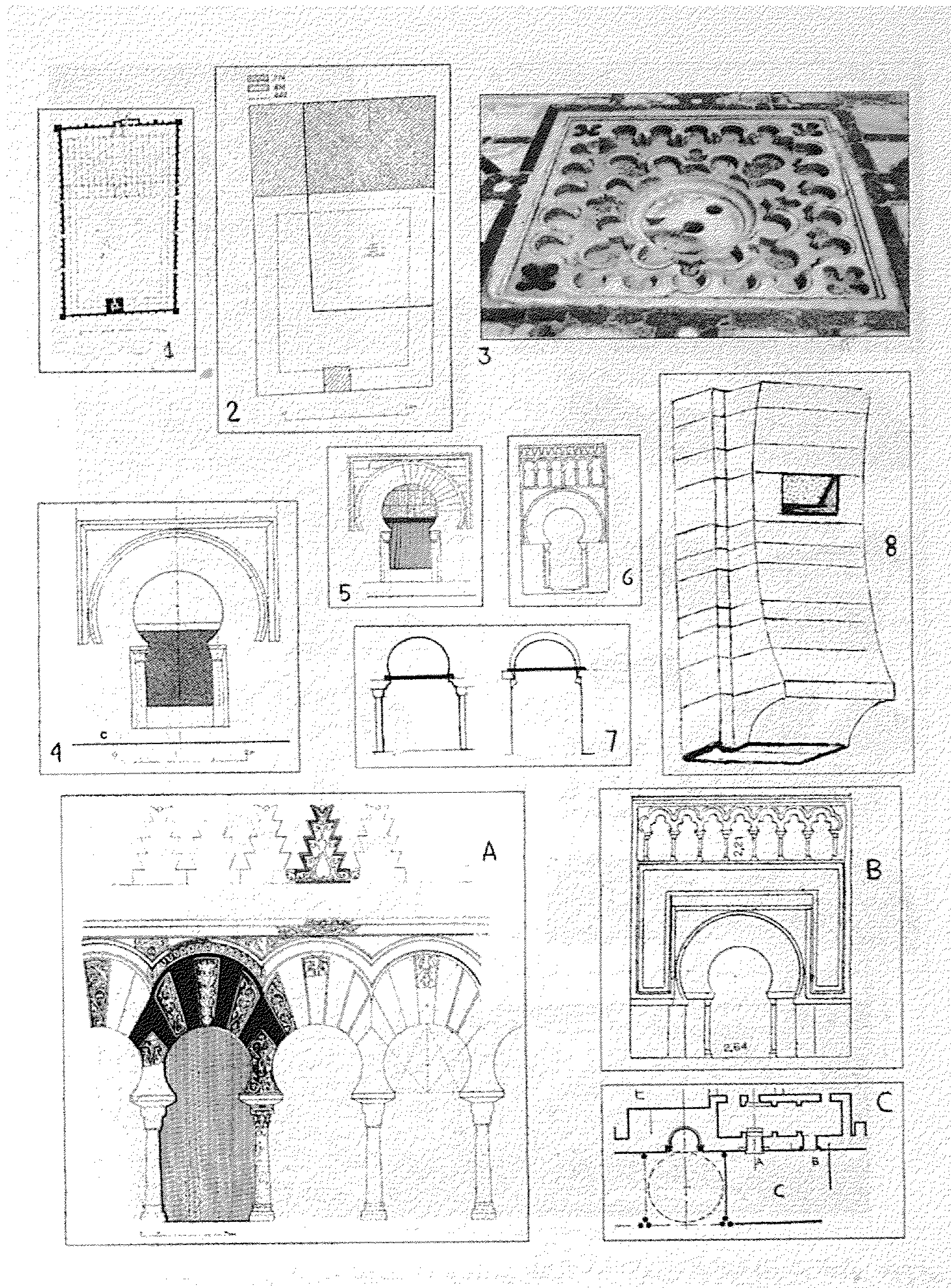
مسجد مدينة الزهراء: زخارف: **A** مشربية فى المسجد الجامع بقرطبة (ق ١٠).



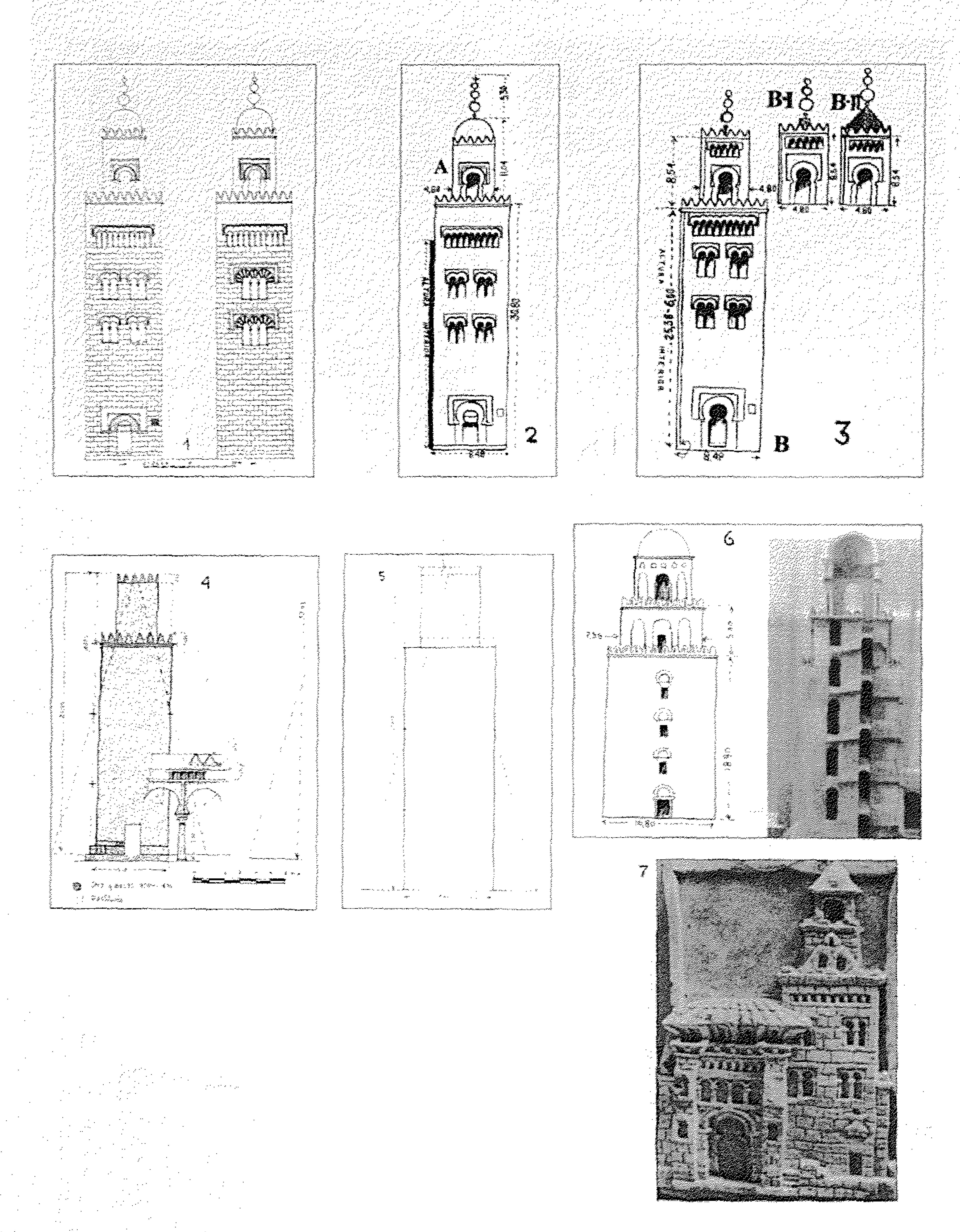
زخارف بمسجد مدينة الزهراء.



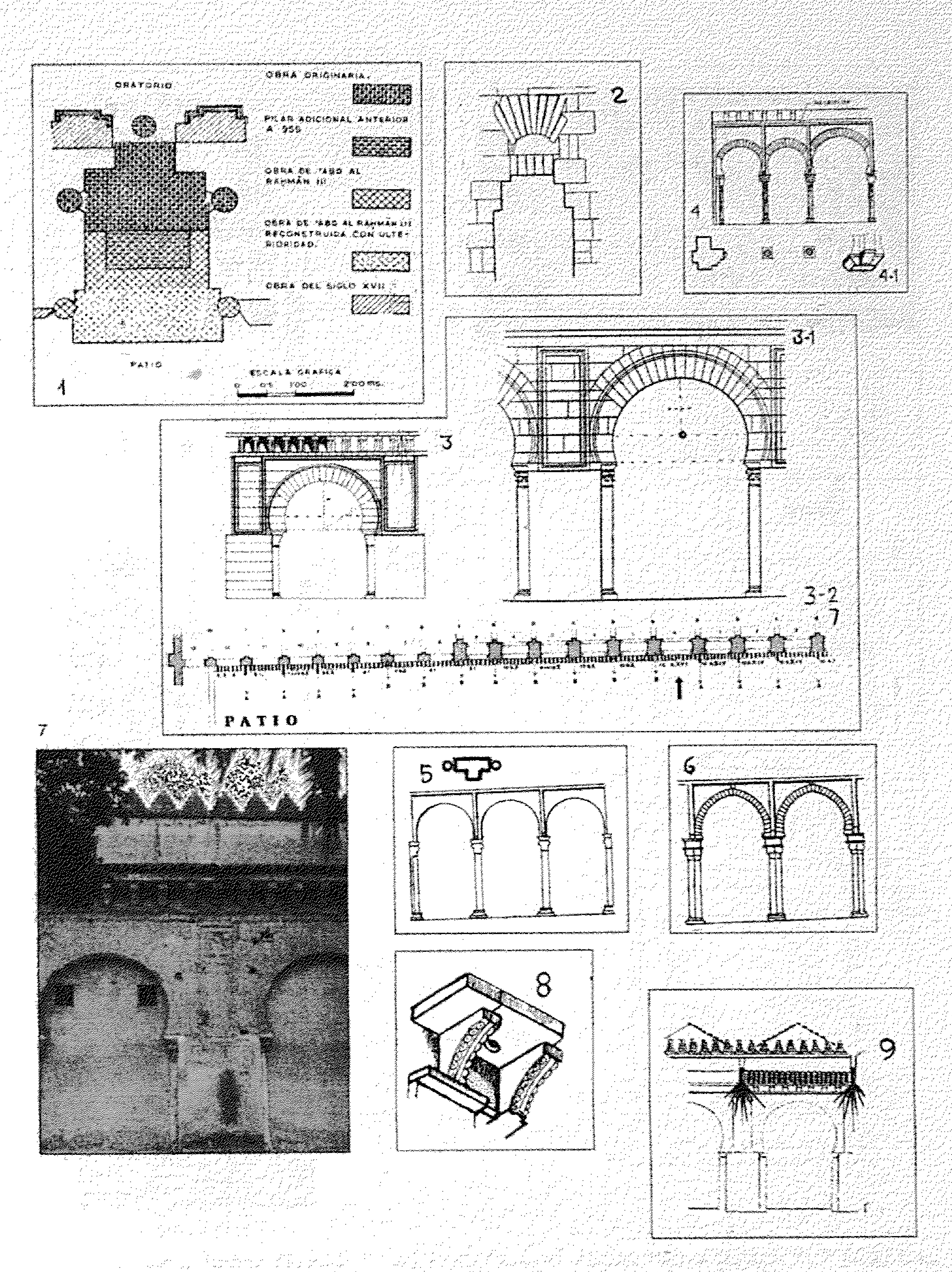
مسجد مدينة الزهراء. نقوش كتابية كوفية؛ ٥١ لوحة من المنارة؛ أما الأجزاء الباقية فقد تم العثور عليه فى منطقة الصحن؛ **A** نقوش كتابية فى صحن مسجد سوسة.



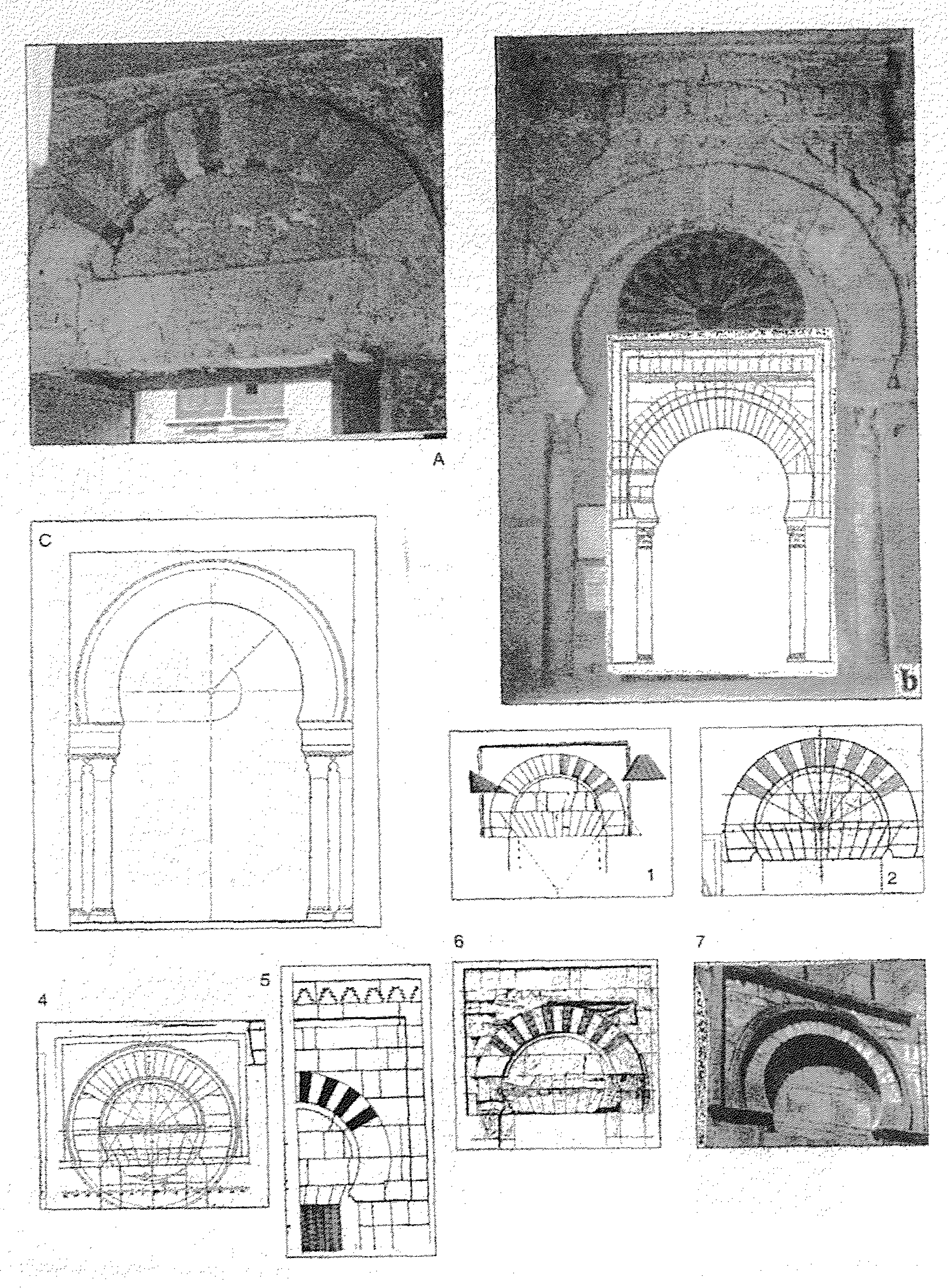
نظرية باب مكتبة المسجد الجامع بالقيروان (طبقًا لـ أ. ليزن، ب. بابو).



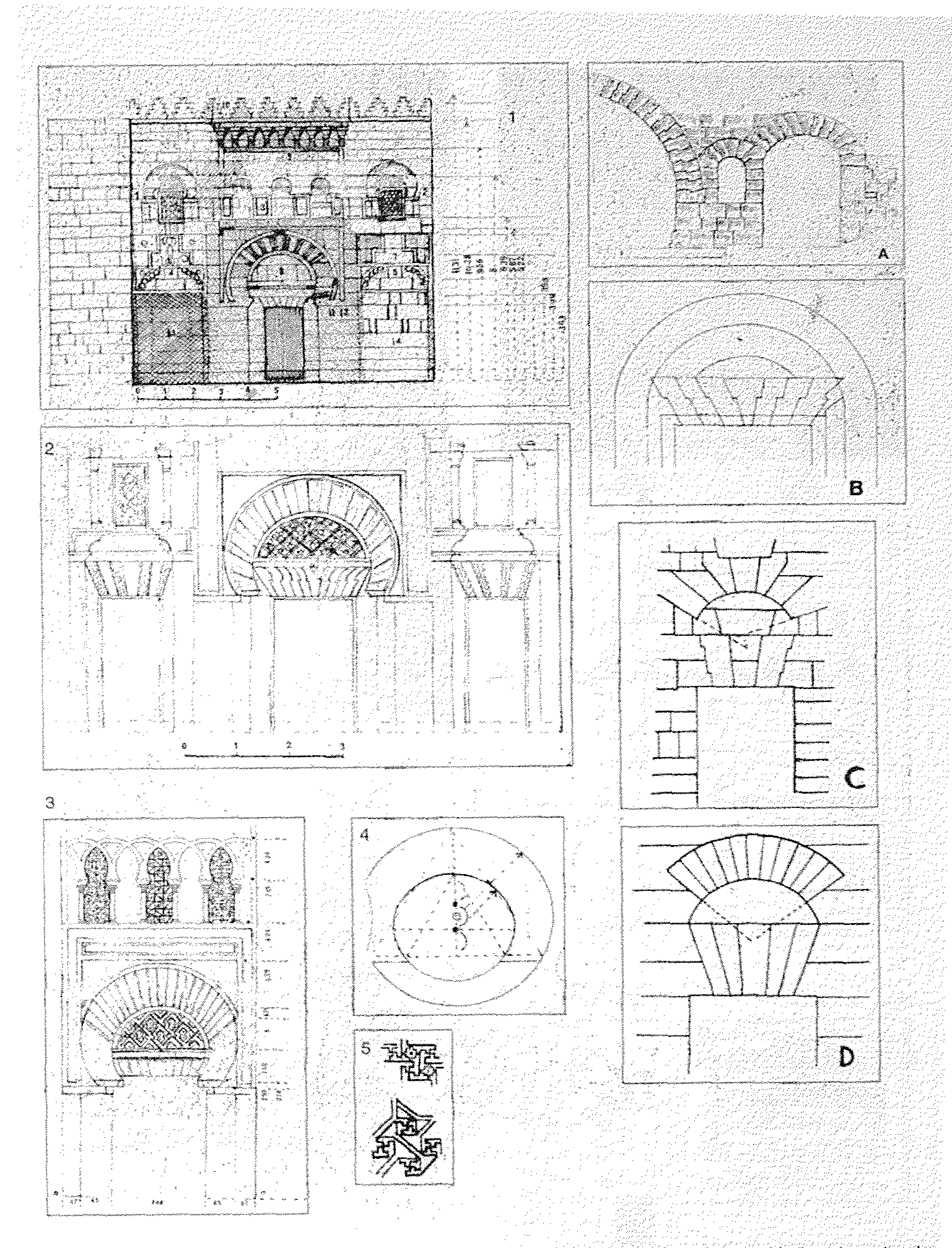
منارات ترجع لعصر الخلافة القرطبية: ١؛ منارة أعيد تصورها بالمسجد الجامع بقرطبة، ١، ٢ (طبقًا لـ ف. إيرنانديث)؛ ٢، ٥ منارة عبد الرحمن الثالث بالمسجد الجامع بقرطبة؛ ٤ منارة مسجد مدينة الزهراء (إعادة قصور).



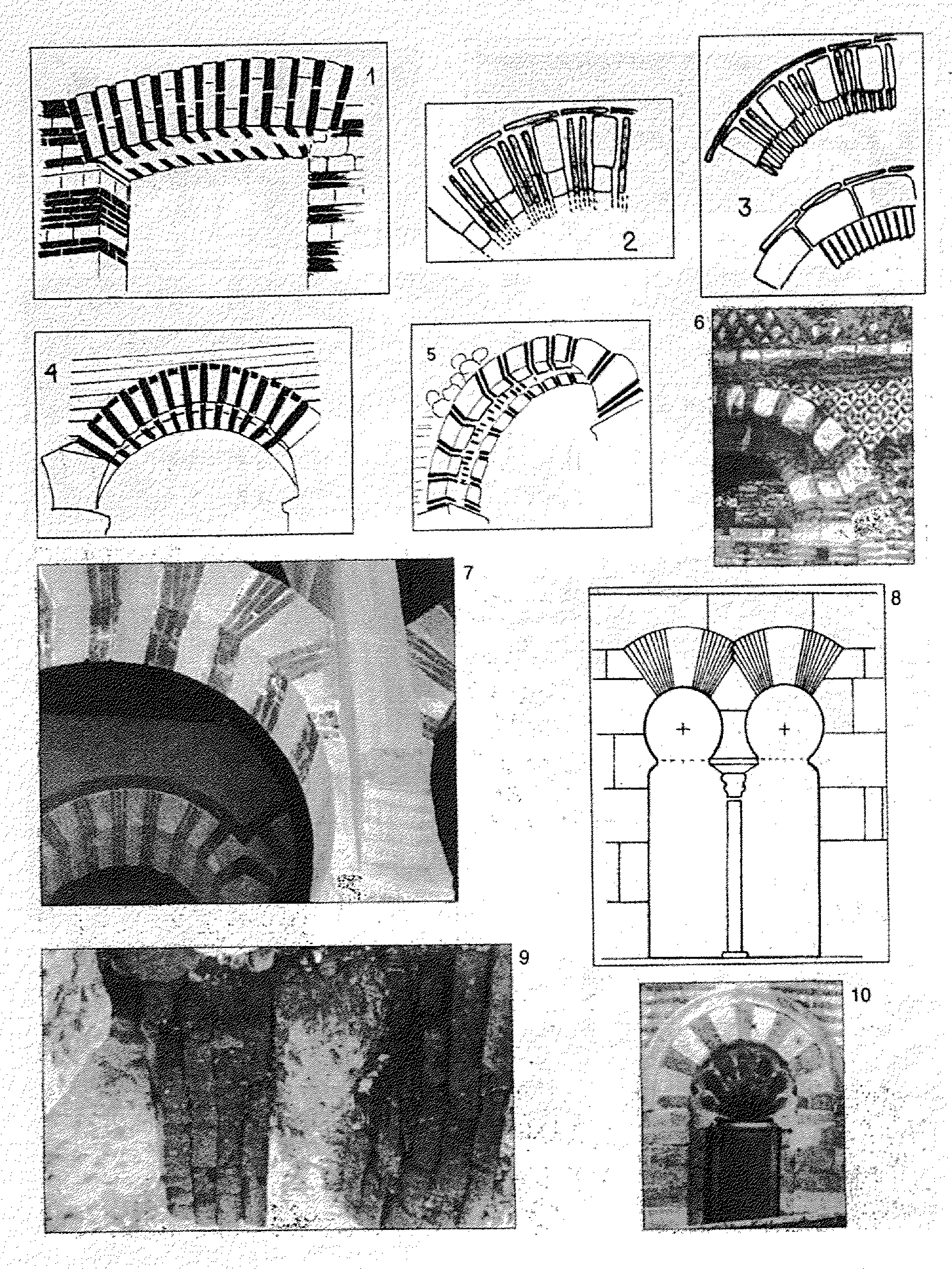
صحون بمساجد خلافية بقرطبة: المسجد الجامع بقرطبة؛ رقم ٤ بمسجد مدينة الزهراء (١ من عمل ف. إيرنانديث؛ ٣-١ لجومث مورينو).



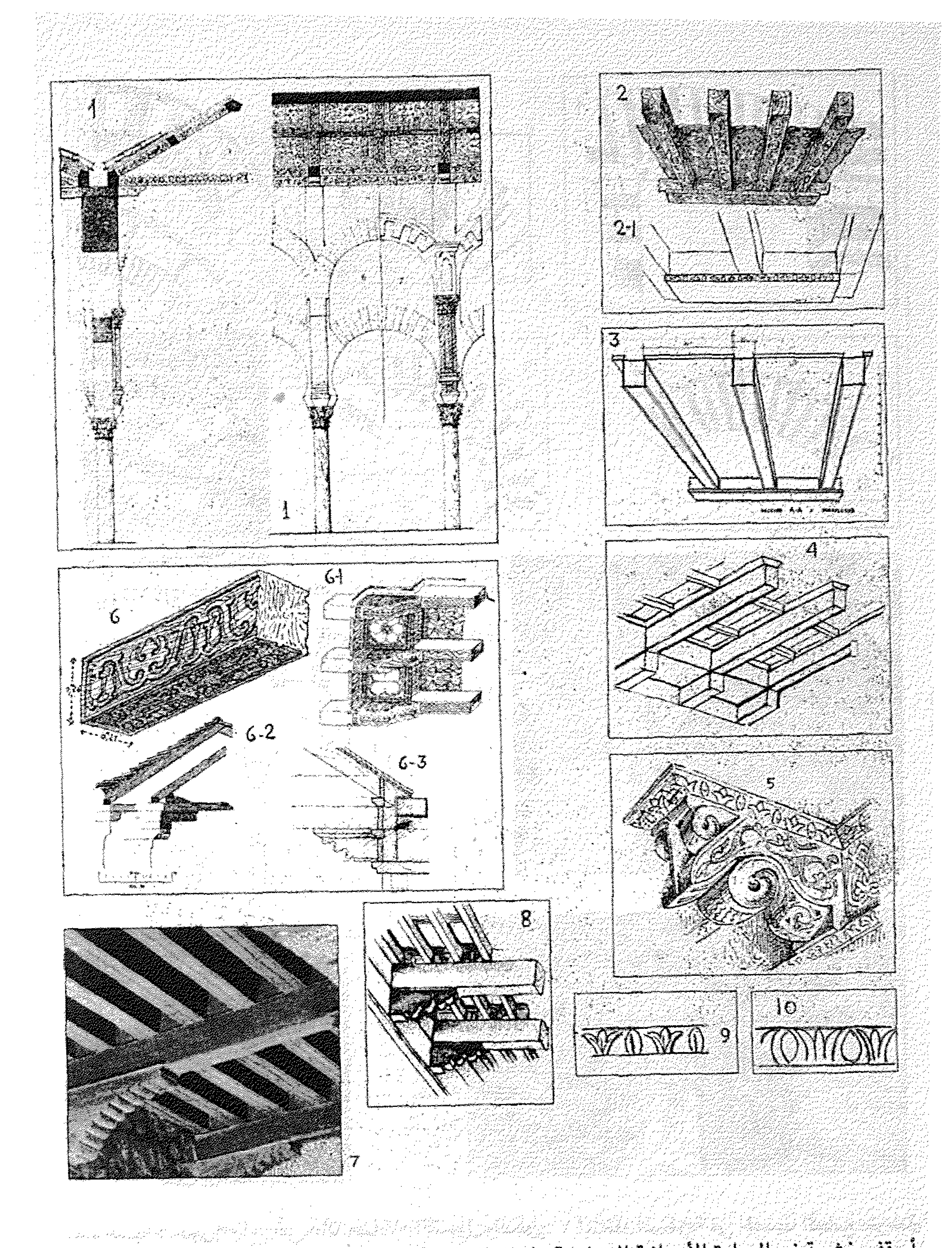
عقود حدوية قرطبية ق ٩، ١٠ – C من المسجد الجامع بالقيروان (أ. ليزن)، ٧ من مسجد سوسة.



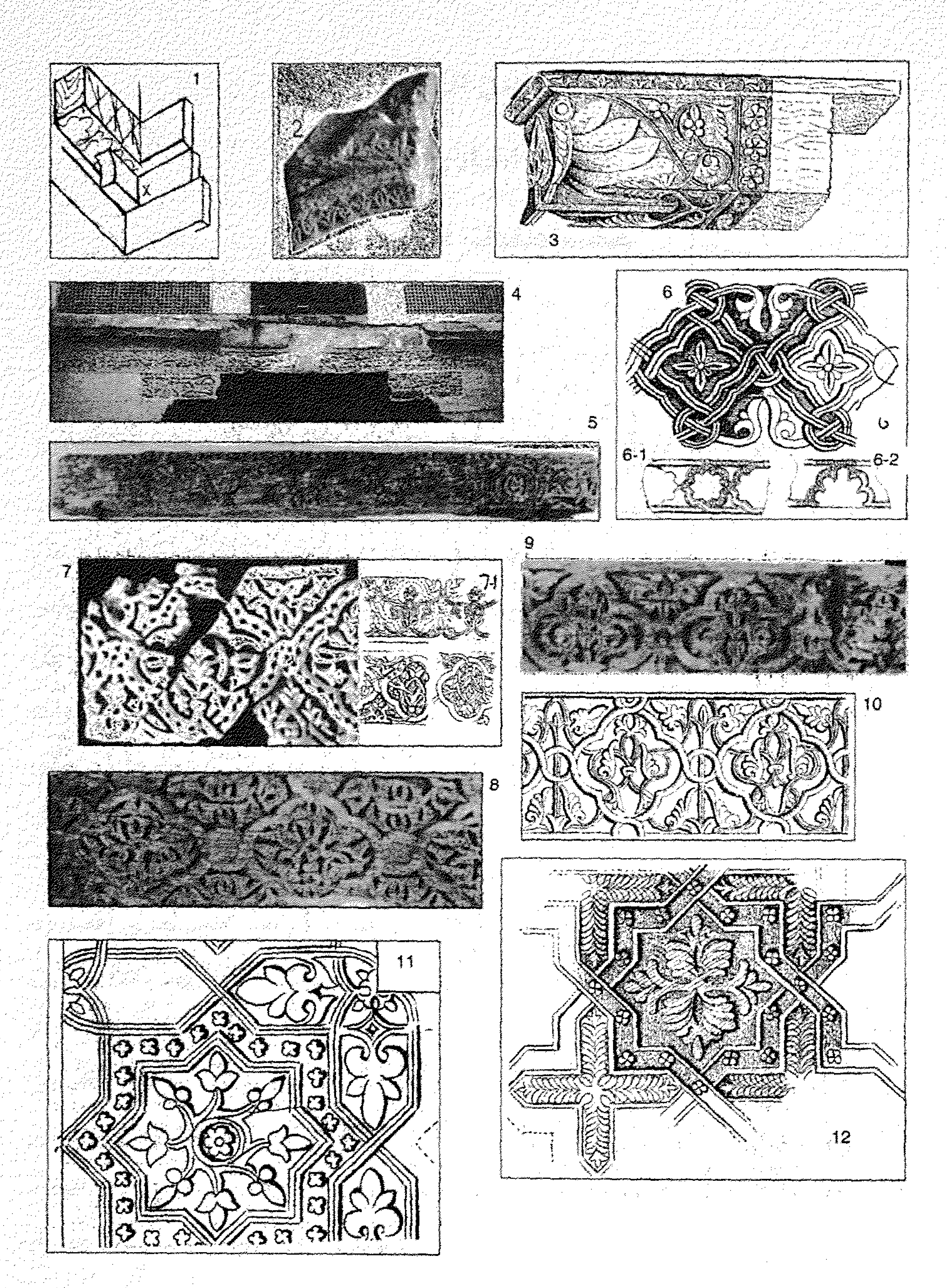
واجهات خارجية: المسجد الجامع فى قرطبة: ١- بوابة سان استبان، ٢- بوابة فى السور الغربى لعصر الحكم الثانى؛ ٣- واجهة السور الشرقى لعصر الحكم الثانى.



عقود سنجات حجرية وآجر في حالة متبادلة: الأصول والتطور؛ ٧ المنطقة المسقوفة في المسجد الجامع بقرطبة، ٨ منارة سان خوان بقرطبة، ٩ عقود بائكة التشريفات بمدينة الزهراء.



أسقف خشبية فى العمارة الأسبانية الإسلامية: ١، ٢، ٢-١، ٣، ٦ من المسجد الجامع بقرطبة.



أسقف خشبية فى العمارة الأسبانية الإسلامية.

الفصل الثانى

القرن الحادى عشر

عصر ملوك الطوائف

قرطبة :

انتهى عصر الخلافة القرطبية فعلياً عام ١٠٣١م وحلت محله جمهورية الأقليات؛ وقام السافلة من القرطبيين - عام ١٠٠٩ - بسلب وإحراق مدينة الزهراء، وأجهز البربر بعد قليل على ما تبقى من قرطبة، ولم يكن حظ المدينة الزاهرة أحسن من سابقتها وهى المدينة التى كان يعيش فيها المنحدرون من سلالة المنصور بن أبى عامر اعتباراً من عام ٩٩٧م؛ وأدت الثورة إلى تقطيع أوصال المدينة حيث تصارع عليها كل من المأمون فى طليطلة والمعتمد فى أشبيلية، وذلك بأن حكمها الأول آخر سنوات عمره، وجرى، على مدار القرن الحادى عشر، ترميم ما تهدم من أسوارها ثم حُفِر خندق ليحيط بالأرباض التى لم تكن تحظى بأية حماية. يحدثنا ابن بشكوال من خلال ما نقله المقرّى عن ذلك الخندق وتلك الأسوار، فطبقًا لما ورد فى "ذكر بلاد الأندلس" كان ما جرى من تحصينات للمدينة على عهد آخر ملك للطوائف الذى جرى إقصاؤه عام ١٠٦٩م. ويرى ليفى بروفنسال أن هذه التحصينات كانت قد انتهت خلال القرن الحادى عشر، غير أن تورس بالباس ينسبها إلى المرابطين؛ ولازال باقيًا منها ذلك الجدار المشيد من الطابية المجاور للربض الكائن فى الناحية الشرقية .**Marrubial** ومن جانبه يحدثنا ابن حيان عن الحالة السيئة التى وصلت إليها المدينة حيث أورد أن القصر قد تهدم عام ١٠٦٣م ثم بيعت مواد القصور بسعر مرتفع، وتدهورت فى الوقت ذاته أحوال مدينة الزهراء لدرجة أننا نرى الإدريسى (ق ١٢) يصفها بأن بها منازل وأسوار وأطلال قصور وقد تهدم كل شىء ودخل طور الزوال من الوجود.

كان من المنطقى إزاء هذا المشهد أن يحاول المُلاك المؤقتون لقرطبة (المأمون والمعتمد) بناء قصور لهم بشكل مرتجل فوق أنقاض قصر الخلافة داخل حدود القصر نفسه أو فى منطقة الجوار من الناحية الغربية حتى بوابة العطارين أو بوابة أشبيلية، وهى منطقة أطلق عليها عادة "الحصن القديم". ومن المعتقد أن المعتمد شيد قصره، أو قصر البستان، فى هذه الأماكن. وخلال القرن الثانى عشر - أى أثناء حكم الموحدين - كادت قرطبة تستعيد ماضيها التليد، إلا أن المُلاّك الجدد قرروا أن تكون أشبيلية عاصمة الأندلس. وتقص علينا كتب الحوليات العربية أن أبا يعقوب يوسف (١١٦٩-١١٨٤) دخل القصر القديم فى قرطبة- القصر العتيق - وجلس فى "صالة السعادة" بالقصر. وتشير كل هذه الأحداث إلى أنه بعد أن تم إعادة بناء أسوار المدينة وتحصين الأرباض بدأ الملاك الجدد وملوك الطوائف بناء مقارّ جديدة محصنة، وتركزت عمليات البناء هذه داخل أسوار القصر العتيق حتى بوابة بيت لحم Belen، حيث لازالت هناك أطلال أسوار من الطابية ترجع إلى القرنين الثانى عشر والثالث عشر. ولما لم تصلنا أية أخبار أخرى عن هذه المنازل فما علينا إلا أن نعتمد على قطع مهمة من الجص التى ترجع إلى ق ١١ والتى عثر عليها هناك إلى جوار قطع أخرى ترجع إلى عصر الموحدين، وربما كانت هذه القطع إضافة إلى الحمامات التى شيدت خلال القرن العاشر والتى لازالت مستخدمة حتى ذلك الحين، اللهم إلا إذا جاءت نسبتها لقصر شيد فى الجوار خلال القرن الثانى عشر.

١- الزخارف الجصية:

تتسم هذه الزخارف الجصية التى ترجع إلى ق ١١ (لوحة مجمعة ١، من ١ إلى ٦) بأنها ذات طابع فنى يختلف بشكل ملحوظ عن عصر الخلافة، حيث نلاحظ فيها الألوان التقليدية (الأزرق والأحمر) وسيطرة الوحدة الزخرفية وهى السعفة ذات

الأوراق المدببة **digitada** سواء كانت مزدوجة أو بسيطة الأوراق مع وجود دائرة وحيدة في منطقة التفرّع؛ وأحيانًا ما نجد السعفات على شكل رَجَيلة مزدوجة **Pedunculo** وبدون حلَق مع وجود زرارين في القاعدة؛ وتبرز هنا الأشرطة الضيقة (١) على شاكلة طوق للعقود وبها سلسلة من الأشرطة المتشابكة والمنبثقة عن نماذج أخرى في الكتل الحجرية بمدينة الزهراء، وربما كان هذان الاتجاهان يحملان بصمات مشرقية ذلك أنه يمكن العثور على وحدات زخرفية مشابهة في الزخارف الجصية ذات الأسلوب العباسي، وبالتحديد تلك الزخارف الخاصة بمسجد نعيم (ق ١٠) التي تولى فلوري دراستها. يمكن أيضًا أن نرى سلسلة من العائلة الزخرفية نفسها في الزخارف الجصية لقصور قصبة ملقة، وكذلك أخرى، ترجع إلى المرحلة التاريخية ذاتها، في المسجد/ الكنيسة سان خوان دى ألمرية الذى تولى خيران **Jayran** ترميمه. وإضافة إلى هذه الوحدات الزخرفية نجد النقوش الكتابية الكوفية (٤) وهي على ما يبدو موجودة في أفاريز وطنف وهي عبارة عن حرف الألف واللام وقد شكلت هذه الوحدات مثلثًا منحنى الزوايا أو قُرْطًا في منبته، وهذه نقوش قريبة من تلك التي نجدها على مآزر **aliceres** قصبة ملقة خلال الفترة ذاتها، وكذلك بعض الوحدات – من الجص – في الجعفرية بسرقسطة، كما يوجد مئزر آخر مصدره بلدة طُرَيف (٧). وقد قام جومث مورينو بدراسة هذه القطعة الأخيرة التي توجد عليها سعفات ذات أوراق وأقراط متداخلة عند التفريعات وبين كل ورقتين على شكل رجيلة مزدوجة، وهي قطعة لاحقة على الزخارف الجصية العباسية التي درسناها أي أنه من المؤكد أنها ترجع إلى نهاية ق ١١ أو بداية ق ١٢ وآخر بين هذه السعفات وتلك الأخرى التي ترجع إلى عصر المرابطين.

ومن جهة ثانية يُلاحظ أن هذه الوزرة تتوافق أسلوبيًا مع الشريط السفلي الخاص بحوض قرطبي من الرخام (٧-١) نُقل إلى مراكش، وهو اليوم ضمن محتويات مدرسة أبي يوسف في هذه المدينة؛ ويرجع تاريخها إلى عام ١٠٠٨م وقام

بإبداعها عبد المالك ابن المنصور بن أبى عامر. وفى هذا المقام يرى جومث مورينو أن إفريز السعفات الورقية بهذا الحوض قد أضيف إليه خلال القرن الثانى عشر عندما استقر مقامه فى مراكش؛ غير أن جالوتى Galotti يرى أن هذا الصنف من الوحدات الزخرفية (السعفة ذات الأوراق والمصحوبة بدوائر) يوجد فى صناديق من العاج ترجع إلى نهاية القرن العاشر (٤-١). ومن البدهى أن الوحدات الزخرفية المكونة من زهرات ذات ست بتلات واللفائف الموجودة فى الجزء العلوى للحوض تعود به إلى أسلوب عصر الخلافة، ومع هذا نرى تلك الوحدات فى عضادات من الرخام فى طليطلة ودانية ترجع إلى منتصف القرن الحادى عشر. ويلاحظ أن الإفريز السلفى ذى السعفات ذات الأوراق يوجد به فى الخط السفلى لهذه الوحدات خط غائر، كما أن الدوائر موزعة بمعدل كل ورقتين، الأمر الذى ينوه بأن تاريخه يرجع إلى فترة متقدمة من القرن الثانى عشر مثل الفترة الانتقالية المرابطية - الموحدية، مما يؤكد وجهة النظر التى قال بها جومث مورينو. وتحمل الزخارف الجصية القرطبية أشكالاً ملساء من ذوات الأربع وأحياناً ما تكون هذه الأشكال مجنحة نجد من بينها ذلك الحيوان الخرافى grifo، (٥، ٦) وهذه الأشكال شائعة فى المشغولات العاجية خلال ق ١٠، ١١؛ كما أنها من أوليات الأشكال الحية المعروفة، على الجص خلال ق ١١ مع أسبقية ظهورها على الرخام فى قصور المأمون فى طليطلة وعلى الزخارف الجصية فى حصن بالاجير Balaguer (لاردة) وفى الجعفرية؛ ومن المؤسف أننا لا نعرف إلا القليل عن تطور تاج العمود القرطبى خلال ق ١١؛ وإذا ما أخذنا كلاً من النموذج الطليطلى والأشبيلى فى الاعتبار فالاحتمال كبير فى أن تكون أغلب تيجان الأعمدة القرطبية خلال ذلك القرن على شاكلة التيجان فى عصر الخلافة، وربما تم تشكيل بعضها عمداً على هذا النهج ولها الانسيابية نفسها التى نراها فى تيجان الأعمدة فى الجعفرية وبعض الطليطلية، وإذا ما أردنا تحديداً نجد أن ذلك يظهر - على الأقل - فى التاج الأملس (٨) الذى عثر عليه إلى جوار القصر المسيحى فى قرطبة.

تقف الزخارف الجصية التى ندرسها على قائمة الأسلوب الزخرفى لعمارة ملوك الطوائف، والتى تطورت، فى مرحلة متقدمة، بالمزيد من الإثراء الزخرفى الذى لا ينضب سيرًا على هذا النحو: فى قصور طليطلة وفى ملقة نجد القصبة، وربما نجد الأمر فى ألمرية، وغرناطة، وزخارف حصن دروقة والجعفرية وحصن بالاجير، وربما تدخل أشبيلية فى هذه الدائرة. وتلح هذه العناصر الزخرفية المتشابهة والحاملة لألوان زاهية – فى بدايتها كحد أدنى – سيرًا فى هذا على المشغولات العاجية فى عصر الخلافة (٤-١) وعلى نهج القطع اللاحقة التى تشمل أيضًا خشب الأبواب وكذلك المنابر على استخدام الأنماط الزخرفية الموجودة فى القصور والمنيات خلال النصف الثانى من ق ١٠ والغاية هى إبداع جمالى لا ينتهى. كما حاولت مختلف المدارس المتخصصة فى الزخرفة الجصية خلال القرن الحادى عشر الاستيلاء على الموروث الخلافى وأضافت إليه أنماطًا محلية غير متوافقة تمامًا معه نظرًا لطبيعة الجص فى حالته اللينة حيث يمكن تشكيل أنماط طريفة أو مخالفة ما هو قائم وتجاوزه أو الرجوع إلى ما قبله. وإذا ما تحدثنا عن بداية ظهور السعفة ذات الأوراق وتطورها – وهى البطل الرئيسى ضمن الوحدات الزخرفية الجصية – ندعو القارئ للعودة إلى الفصل الأول (شكل ٦٨)، فكما نرى، يلاحظ أن الزخارف خلال القرن الحادى عشر تدخل فى أغلبها حقل الزخارف الجصية سيرًا فى هذا على توجه قديم فى حوض البحر المتوسط وهو استخدام المواد المتاحة والاقتصادية للوصول إلى غايات زخرفية فريدة فى القصور، وهى تتمثل فى الحالة التى نحن بصدد الحديث عنها فى توريقات المسجد الجامع فى قرطبة (توسعة الحكم الثانى، كما نجدها فى فترة سابقة أى فى الزخارف الأموية والعباسية فى المشرق وفى مصر. وسوف نلاحظ من خلال دراستنا اللاحقة لبعض القصور فى مناطق مختلفة أن التوجه العام أو القاسم المشترك لهذه هو الانسجام فيما بينها، ويرجع السبب، فى نظرى، إلى هؤلاء الفنانين القرطبيين الذين هاجروا إلى مناطق أخرى بحثًا عن رعاة لفنونهم، ويرجع ذلك إلى نوع من

الجمود الذى كان عليه الفن الخلافى خلال الأعوام الأخيرة من القرن العاشر، حيث نلاحظ أن الكثير من التيجان وقطع الرخام المزخرفة مثل العضادات والأعمدة المربعة **Pilastras** قد تم نقلها إلى قصور الحكام الجدد فى مناطق أخرى وعندئذ قام الفنانون هناك بتقليدها على الحجر والجص والخشب؛ ومع هذا فإننا لا نستبعد الاتصال المباشر والقوى بين مختلف الورش. وسوف نحاول من خلال الصفحات التالية البرهنة على أن الزخارف الجصية لكثير من ممالك الطوائف (رغم الحوار بين الورش) حملت فى طياتها اختلافات أسلوبية، وهذا ما لاحظه هـ. تراس عندما أشار إلى أن درجة تقليد النمط الخلافى كانت مختلفة هنا وهناك؛ وعلى هذا فإن الفن الأندلسى خلال ق ١١ أخذ يسير فى إطار معهود سلفًا اللهم إلا بعض الإضافات التى جاءت من المشرق مرورًا بأفريقية. غير أن أى محاولة تقييم شامل أو إعادة الإحلال لفسيفساء من عصر ملوك الطوائف ستتسم دائمًا بأنها مجرد رؤية مؤقتة نظرًا لعدم وجود الوثائق الدالة؛ وفيما يتعلق بالزخارف الجصية فهناك بعض المراكز التى نعرف عنها الكثير مثل قرطبة وطليطلة وملقة وألمرية والجعفرية وحصن بالاجير، بينما هناك أخرى لا نكاد نعرف عنها شيئًا فى هذا السياق وهى بطليوس وأشبيلية وبلنسية وشاطبة ودانية وغرناطة نفسها.

طليطلة :

كانت أسرة ذى النون تسيطر على الثغر الأدبى أى وادى نهر التاج والمناطق المجاورة له وعاصمتها طليطلة؛ وقد حكم إسماعيل – أحد أفراد هذه الأسرة – حتى عام ١٠٣٢، ثم جاء بعده الظّافر حتى ١٠٤٤، وما جاءنا من عصر هذا الأخير هو لوحة عليها نقوش كتابية، وربما كانت لوحة تأسيس أحد المبانى. وقد قرأها البروفسور ف. دياث استبان، ووجد اسم ذلك العاهل على فوّهة بئر طليطلة (ليفى بروفنسال)؛ وظهرت تلك القطعة فى مكان غير مكانها الأصلى أى فى بوابة بيساجرا

الجديدة .Bisagra N؛ كما حكم المأمون هذه المملكة من ممالك الطوائف حتى عام ١٠٧٥م، وهو ملك اتسم عهده بالازدهار والتوسع حيث تمكن فى فترة حكمه من الاستيلاء علي بلنسية (١٠٦٥م) وقرطبة؛ ومع نهاية القرن تمكن ألفونسو السادس من إقصاء حفيده القادر من العرش. وقد تولى هؤلاء حكم مدينة يقول عنها ابن حيان إن عبد الرحمن الثالث قام بإدخال تعديلات ضخمة على بنيتها وتركزت جهوده فى الحصن الذى يسيطر عليه قصر قديم يرجع إلى عصر الإمارة؛ أمر الخليفة بأن يتم ضرب سور حصين ذى أبراج حول المكان واستولى من خلال السور على مساحات كبيرة من الأراضى، ومنذ ذلك الحين أطلق عليه مسمى الحزام (شكل ٢-١) وكان القصر القديم يحتل المكان الرئيسى أى أعلى القمة، ولاشك أنه جرت ترميمات على هذا المبنى الأخير ليكون مقراً للولاة، وحيث نجد اليوم فى المكان نفسه قصر كارلوس الخامس (شكل ٢، ٢). وداخل الحزام المذكور كانت هناك منازل وقصور العائلة النوبية (ذى النون)، وكانت منازل تقع على نفس الخط مع جسر القنطرة على نهر التاج، حيث نرى اليوم دير كونثبثيون فرنثيسكا ومستشفى سانتا كروث ودير القديسة فى S. Fe مع وجود مَرْقَب Mirador خلفه (شكل ٢، ٣). ويعتمد قولنا بوجود تلك المقارّ فى القطاع الشمالى للحزام على عدة جزازات من الرخام المزخرف الذى يرجع إلى ق ١١ حيث تم العثور عليها فى ذلك المكان، وسوف نتحدث عنها لاحقًا؛ ولابد أنها كانت مقاراً ذات تخطيط مهيأ سلفًا طبقًا لدرجة الانحدار أو الشرفات المتدرجة للمكان وكانت تقع بين ميدان سوق الدواب Zocodover (خارج الأسوار) والسور السفلى القريب من جسر القنطرة؛ وربما أمكن رصد هذا المشهد الذى نتحدث عنه من خلال ما أورده المؤرخ ب. سالازار P. Salazar حيث ورد الحديث عن المكان بمناسبة عملية توسيع مساحة دير لاكونثبثيون فرانثيسكا - فى نهاية ق ١٣: "ففى المكان الذى أقيم فيه الدير الفرنسيسكانى كان هناك ميدان مجاور للقصر الملكى وربما كان على نفس المساحة التى كان عليها مستشفى سانتا كروث التى أسسها الكاردينال مندوثا،

وكذلك دير سانتا في". كما نرى في الدير الحالي - كونثبثيون فرانثيسكا - جزازات أبدان أعمدة وردية اللون ترجع إلى ق ١٠، ١١، وورد في "القبلة" لابن بشكوال - نقلاً عن المستعرب إلياس تريس - أن ما بداخل هذا الحزام كان عبارة عن مسجد يرجع إلى ق ١١ يطلق عليه مسجد القاضي ابن دوناي، كما ورد في وثائق مسيحية ذكر اسم كنيسة "القديسة مريم" التي تلقب بقديسةAlficen (١٠٦٨-١٠٩٥م) ومن الواضح أن هذا اللقب مشتق من لفظة الحزام العربية؛ ومن جانبه يقص علينا ألكوثيرAlcocer في كتابه "تاريخ طليطلة" أنه عندما كان ألفونسو الثامن صغير السن جرت السيطرة على مقر جاليانا - أي القصر الملكي - ثم انتقلت القوات بعد ذلك بحذاء السور الذي كان يحيط بكل قصر وجرى القتال في القصر الجديد أي في المكان نفسه الذي أقيم عليه قصر كارلوس الخامس. وقد وردت في كتاب "الجزء الأول من التاريخ العام Primera Gronica general إشارة إلى وجود قصور أربعة في المدينة أحدها قصر جاليانا والذي منحه ألفونسو الثامن عام ١٢١٠م إلى فرسان طائفة قلعة تراب Calatrava حيث قاموا بتحويله إلى دير وأطلقوا عليه دير سانتا في. ويشير ب. سالاثار إي مندوثا إلى أن قصرين من هذه القصور كانا في أماكن قصية من الحزام، وكان يطلق على القصر الذي يقع في أعلى الربوة "القصر الجديد" ذلك أنه أنشيء في عهد ألفونسو السادس، رغم أنه عمل يرجع إلى القرن الثالث عشر في نظر تورّس بالباس، طبقًا لما ورد في "حوليات الملك السيد/ بدرو".

يستفاد من كل هذه الروايات أنه ابتداء من "القصر القديم" و "قصر جاليانا"، الذي ربما كان "قصر المأمون" كان يمتد سور هو سور سوق الدواب (يطلق عليه قورجة خلال ق ١٥، ١٦) حتى يصل إلى القصر الأموي الذي يقع على أعلى مكان والذي أطلق عليه "القصر الجديد" ابتداء من عصر بدرو الأول أو إنريكي الثاني. وعلى هذا فإن ملوك الطوائف في قرطبة قد حافظوا على "الحزام" سليمًا من الناحية العسكرية، وأقاموا داخله القصور وبعض المساجد الصغيرة، وكنيسة سانتا ماريًا،

وهى كنيسة للمستعربين فى نظر خوليو بورّس، رغم أنها لم تقم فيها الصلوات حتى ١٠٨٥-١٠٩٥م. وفيما يتعلق بقصر المأمون خلف الأسوار نعثر على وصف له عند ابن بسّام الذى نقله بدوره عن ابن حيان وفيه يثنى على صالون فاخر مزخرف بإفريز من الرخام به وحدات زخرفية عبارة عن أشكال نباتية وحيوانية ونقوش كتابية تذكر ذلك العاهل، وكذا فوّارات بها أشكال أسود. ومن خلال ابن خاقان نعرف أيضًا بوجود منية للمأمون تقع إلى جوار نهر التاج - خارج الأسوار - وهى منية رائعة لها حديقة تسمى حديقة الناعورة، وبها قبة فى الوسط ومزودة بنظام مقعد للرّى بالمياه؛ وربما كانت هذه المنية فى المكان المقام عليه اليوم "قصر جاليانا" خارج الأسوار الذى يطلق عليه "حديقة الملك" وهو بنيان مدجن يرجع إلى ق ١٣، واليوم يحاول بعض الباحثين من طلاب الشهرة القول بأنه القصر العربى. وفيه تتكرر ما أطلقنا عليه "القطع الخاصة بالمياه" والتى شهدناها فى قصور مدينة الزهراء.

١- الزخرفة الجصية والرخامية:

يؤكد جومث مورينو أن ثراء المأمون كان مرتبطًا بهذه القصور التى توجد وراء الأسوار والتى زالت من الوجود ولم تصلنا منها إلا قطعت ثرية فنيًا من الرخام الرصاصى، وعدد غير قليل من تيجان الأعمدة التى عثر عليها هناك؛ ومع مرور الزمن أعيد استخدام الكثير منها فى منازل المدينة وأديرتها سواء كانت ذات أسلوب مدجن أو مسيحى؛ وأغلب هذه القطع ترجع إلى عصر الخلافة وهى تيجان مركبة وكورنثية جاءت من قرطبة عندما كان المأمون مسيطرًا على تلك المدينة (شكل ٣) وينم عن ذلك شكل السلّة والخرزات الكلاسيكية عند مستوى الحلية المعمارية المحدبة **equino** والطبّالى التى تحمل نقوشًا كتابية وعناصر زخرفية نباتية (٢). وطبقًا لرأى جومث مورينو هناك تاج منقوش عليه تاريخ يرجع لعام ٩٥٢م على الطبلية **abaco** وقد زالت وحدات الأكانتوس الزخرفية الكلاسيكية، وهذا أمر غير معهود فى مدينة الزهراء (١)

وفى قطعة أخرى نجد أنه قد زالت الخرزات Contario والأكانتوس من على الشكل السّبتى وحلت محلها زهور ذات أربع بتلات (٤). وإذا ما كان تاج العمود رقم (١١) مكعب النسب وبه الأكانتوس الكلاسيكى فإننا نجد على الشكل السبتى اسم الراعى لإقامة المبنى وهو المأمون وتاريخ البناء ١٠٦١م. أما رقم ٧ فيلاحظ أن الخرز Contario ليس كاملاً وقد تدهورت حالة وحدات الأكانتوس. والقطعتان ١٣، ٦ هما من القطع التى تحمل طابع القرن الحادى عشر حيث تحمل القطعة الأولى نقوشًا بالكوفية عبارة عن نصوص دينية على جوانب الطبلية وعلى طوق قاعدة السبت مع لفظة "المُلْك" وهذا الصنف من الوحدات غير معهود فى القطع الفنية القرطبية. ومصدر هذا التاج وغيره من تيجان مماثلة وقواعد أعمدة تحمل عبارة "المُلْك" بالإضافة إلى نقوش كتابية أخرى غربية (١٤) هو دير الملكة Reina بالمدينة المجاورة للكنيسة القديمة المسماة سان بارتولوميه والتى كانت فى الأصل مسجداً. ويلاحظ أن العناصر الزخرفية النباتية ملساء تحمل ملامح تطور واضح بالمقارنة بالقطع الموروثة عن عصر الخلافة، حيث نرى بروز الأحزمة مع عُقَد توجد فى محاور الواجهات Pencas الخاصة بالسبت، وهذا أمر غير مسبوق فى القرن العاشر، كما تتكرر هذه الوحدات فى الزخارف الجصية فى عقد Plazuela del Seco (شكل ٢، ٥). أما القطعة رقم ١٢ منهم شديدة الكلاسيكية وقيد أعيد استخدامها فى دير سانتا كلارا لاريال، أما رقم (٣) و (٨) فهما فى دير سانتو دومنجو الريال؛ وتوجد القطعة رقم (٩) فى حصن مالبيكا دل تاج (طليطلة) ملك دوق أريون .Duques de Arion هناك مجموعة أخرى من تيجان الأعمدة أعيد استخدامها فى الواجهة ذات الطابع البلاتيرى Plateresca فى كوليخياتا دى توريّخوس C. Torrijos وهى تحمل رقم ٩، ١٠، ويلاحظ أن القطعة رقم ١٠ تحمل تعديلات أدخلت على الوحدات الخرزية على شاكلة ٧، ١٣, نجد إذن أن طليطلة قدمت لنا نمطًا من التيجان يتسم بالملاسة وإدخال نوع من التحوير على الأكانتوس وأحيانًا ما لا نراه كما أن وحدات الخرز غير موجودة أو حلت محلها

وحدات زخرفية نباتية متوافقة فى هذا مع القطع التى تنسب إلى الجعفرية وإلى بعض القطع المحفوظة فى قصر أشبيلية وتشير الرسوم فى الشكل ٣ إلى ما دخل من جديد فى باب زخرفة قاعدة العامود (١٤). وفى نهاية المطاف نشير إلى دراسة أعدتها مارتنث كابيرو حول قاعدة عامود موجودة فى دير سانتا كلارا لاريال حيث توجد على الحلية المعمارية المقعرة escocia نقوش كتابية كوفية مثلما هو الحال فى قواعد الأعمدة فى مدينة الزهراء وبعض تلك التى توجد فى المسجد الجامع بقرطبة فى التوسعة التى جرت فى عصر الحكم الثانى. هناك قاعدتان أخريان عثر عليهما فى المنطقة المجاورة للقصر الحالى، ويرى أمادور دى لاوس ريوس أن الزخارف التى توجد على إحداهما مماثلة لأخرى قرطبية توجد فى متحف روميرو دى تورّس (انظر الفصل الأول شكل ٢٩، ٤)، أما القطعة الأخرى فتوجد فيها وريدات فى الجزء السفلى منها، وما يعضد ثراء الزخرفة المعمارية لمبانى أسرة ذى النون الطليطلية بالمقارنة بما سنراه فى ألمرية وغرناطة والجعفرية، هو أننا لم نعثر على تيجان أعمدة ملساء أو بدون زخرفة اللهم إلا على اثنين يوجدان ضمن مقتنيات آثار المحافظة واللذين لم نعرف لهما تاريخًا مؤكدًا حتى الآن. وفى الفترة الأخيرة أضاف كريزر Cressier مجموعة من القطع الأخرى التى خرجت من مدينة طليطلة. ويستفاد مما سبق أن وضع طليطلة خلال القرن الحادى عشر – خلافًا لما كان يحدث فى قرطبة فى تلك الآونة – كان يحفز على استمرار العمل فى الورش التى أقامها فنانون تأهلوا فى قرطبة وأنهم ارتكبوا تجاوزات فنية لكنها لم تبلغ حد تلك التى نشهدها فى قصر سرقسطة فى مرحلته الثانية.

ولمّا لم تصل إلى أيدينا مخططات معمارية وعقود أو بوائك للقصور العربية الواقعة فى منطقة الحزام فإن البديل أمامنا هو تسليط الضوء على بعض العقود والزخارف الجصية بها، فى منازل علية القوم خلال ق ١١: هناك عقدان حدويان توءمان فى منزل يقع فى شارع / نونيث دى أرثى (لوحة مجمعة ٢، ٤ و ٤، ٣، ٣-١،

٣-٢) وهما عقدان قمت أنا برسمهما ودراستهما خلال السبعينيات من القرن الماضى، وهناك عقود حدوية نعثر عليها فى "ميدان سيكو" .Plazuela del S لوحة مجمعة ٢، ٥ و ٤، ١، ٢) وعقود فى دير" .Carmelitas des الكرمليات الحافيات" قام جومث مورينو بدراستها. كما يوجد عقدان آخران من الجص بمكوناتهما الملساء فى منزل بولاس بيخاس Bulas V. 21 (شكل ٢، ٦)، وقد استنسخا فى منزل يقع فى منحدر سانتا ليوكاديا، وقد درسهما أما دور دى لوس ريوس. ومن العناصر الجديدة فى العقد نجد فيه عقوداً صغيرة مفصصة لها عقد مستديرة فى نقطة المفتاح إضافة إلى الشريط ذى العقد المفرّغة وهذا ما سنراه فى الجعفرية وفى قصر القصبة فى ملقة، كما أنه له سابقة معروفة تتمثل فى الصندوق العاجى "صندوق براجًا" (١٠٠٤م)، كما سنرى هذه النقطة فى البنيقات (الطبلات) فى إطار دوائر نجمية ذات عشرة أطراف ومكررة فى المفتاح الخاص بإحدى قباب المقربصات فى القرويين بفاس. كل هذا هو عبارة عن نماذج رائعة لعمارة ملوك الطوائف فى طليطلة والذين يميلون ميلاً شديداً إلى الأساليب المتبعة فى قرطبة الخلافة أكثر من الميل إلى أسلوب الجعفرية، وسيراً على النهج القرطبى فإننا نرى أن القاسم المشترك بين كافة القصور التى أقيمت خلال القرن الحادى عشر هو العقد الحدوى - سواء منفرداً أو فى بوائك مكونة من اثنين أو ثلاثة عقود - ذى المنحنى المرتفع Peralte الذى يساوى نصف القطر، والمنكب يتسم باللامركزية. وإذا ما نظرنا إلى الجانب الزخرفى فإن العناصر الضاربة بجذورها فى طليطلة هى التبادل بين السنجات المزخرفة وتلك الأخرى الملساء، وهذه الأخيرة نجدها فى العقد الذى درسه نونيث دى أرثى حيث نجد سعفات مرسومة باللون الأبيض على أرضية حمراء؛ كما تغزو الزخارف النباتية بنيقات العقود والبراذع (لوحة مجمعة ٤، ٣، ٣-٢) حيث نراها مزخرفة بالسعفات المدببة وذات الأشكال الاسطوانية وثمار الأناناس، والسعفات المدببة ذات الورقة الواحدة والعرق فى الوسط وكئوس الأزهار من ذوى الورقتين المزهرتين، وهذه كلها نماذج تم نقلها

بكثير من الحيوية إلى العضادات الرخامية وإلى أرجل quiciarelas الأبواب الحجرية سواء كانت كاملة أو مجزأة (شكل ٤، ٤- عضادة - ٦- لوحة- وأعقاب أبواب: ٥، ٧، ٨ - واجهة أمامية - ٩، ١٠) نجد أيضًا أعقاب (أرجل) الأبواب ذات التجاعيد أو الأشكال الخطافية وقد تواءمت مع السعفات في منحنى الحلية المعمارية المقعرة nacela، وتلك الزخارف اللصيقة بالكوابيل والمقرنسات (تحت الرفرف) في العمارة القرطبية والمسجد الجامع في تطيلة والتي انتقلت أيضًا إلى الرفارف وما شاكل ذلك أو إلى عقود مدينة إلبيرة (غرناطة) وبطليوس (لوحة مجمعة ٢٢، ١٥) والزخارف الجصية في حصن بلاجير وأشرطة عقود في جعفرية سرقسطة ومقرنسًا في مسجد القديس خوان في ألمرية. والشيء اللافت للنظر هو أن التجعيدات اللصيقة بالسعفات والموجودة في الوحدات الطليطلية ترجع في مولدها إلى المقرنسات modillones التي نجدها في المسجد الجامع بتطيلة خلال القرن العاشر (أنظر الفصل الأول شكل ٣٨). نجد أيضًا أن العضادات تحمل سعفات ونباتات برية غريبة مثل التوليبان والأزهار الكبيرة والأناناس والمارجريت وكذلك بعض الطيور في حالة مواجهة (لوحة مجمعة ٤، ٤ و ٥، ٤ في متحف برشلونة). وتتضافر هذه الأشكال النباتية مع اللفائف التي تنبثق من الغصن المحوري وكأننا نرى شجرة الحياة التي تسيطر على الشكل الفني، كما أن هذا يتسم بالدقة الشديدة وكأنه في منافسة قوية مع العضادات الخلافية في قرطبة والمشغولات العاجية التي خرجت من الورش المتخصصة التي كانت تعمل في قونقة Cuenca تحت رعاية المؤمن وسلفه.

لنواصل الحديث عن العضادات، حيث نلاحظ أن أسلوبها أكثر انسيابية وميلاً إلى الطبيعية فنجد قطعتين (لوحة مجمعة ٥، ١، ٢) تحملان شجرة الحياة ولفائف مزدوجة بها زهور المارجريت ذات البتلات الخمس أو الثماني، وهي بتلات أعيد إنتاجها مرات عديدة في أشرطة الإطار الخاص بالقطعة، وإلى هذه السلسلة أضاف جومث مورينو عضادة أخرى عثر عليها في دانية Denia، في متحف الآثار الوطني

بمدريد؛ ففى كافة هذه القطع يطالعنا بقوة الأسلوب الطبيعى وخاصة فى السنجات والتكسيات التى توجد فى الصالون الكبير بمدينة الزهراء، ثم نراه أيضًا فى الزخارف الجصية والفسيفساء وبالمسجد الجامع بقرطبة؛ وهنا علينا التأكد من أصول زهور المارجريت أو الزهور ذات البتلات المتغيرة حيث نلاحظ تأثيرات لعصر ما قبل دخول المسلمين إلى الأندلس وعصر الأمويين فى المشرق، وهنا تكفى عملية مقارنة بين الزهور التى نجدها فى اللوحة رقم ٦ من الشكل رقم ٤ حيث نجد ٦-١ وكأنها صورة منقولة عن قصر خربة المفجر، وهذه الزهور وتلك غير معهودة فى مدينة الزهراء. هناك جزازة أخرى لتكسية عضادة عثر عليها فى طليطلة طبقًا لرواية أمادور دى لوس ريوس فى "المرآب" (لوحة مجمعة ٥، ٣) وهى قطعة ذات أسلوب تم تنفيذه على أفضل قطع الرخام فى منزل خاص مجاور للصالون الكبير بمدينة الزهراء، وعلى كتل حجرية فى مُنْية الرومانية (انظر الفصل الأول شكل ١٥، ٧٩) ومن هنا يمكن الظن فيما إذا كانت القطعة الطليطلية قد استولى عليها المأمون فى المدينة القرطبية الملكية، أو أنها خرجت من إحدى الورش القرطبية ليكون مآلها بلاط المأمون، وهذا ما حدث مع العضادة التى وجدت فى دانية والتى سنتحدث عنها فى موضع آخر. وفى نهاية المطاف نشير إلى قطعة أخرى شديدة الشبه بالقطع القرطبية عثر عليها فى المرآب، ودرسها أمادور دى لوس ريوس (لوحة مجمعة ٤، ١١). أما بالنسبة للسعفات المدببة والتى تتكرر كثيرًا فيما هو طليطلى فمن المناسب تصنيفها، فتلك التى توجد على الجص والخاصة بعدد من ممالك الطوائف تتوافق فى وجود الاسطوانة (الحلقة) الكائنة عند التشعيبة ذات الورقتين واقتصار الأمر على تطور هاتين الورقتين، وهذا ما لا نجده فى أغلب النماذج اللهم إلا فى طليطلة وألمرية وأبواب غرفة حفظ المقدسات القديمة فى لاس أويلجاس فى برغش **Burgos**، إضافة إلى مئزرفى طريف وإفريز سفلى فى حوض مراكش وهى قطع تمت دراستها فى البند المخصص بقرطبة، كما أن كافة هذه الأمثلة تعلن عن السعفة الكائنة فى الزخارف الجصية للمرابطين (انظر

الفصل الأول، شكل ٦٨ وكذا فصل الزخارف الجصية شكل ٢٦). وخلال القرن الحادى عشر يعم انتشار الذراع الطويل للسعفة المدببة سيراً فى هذا على ما عليه اللفائف الخاصة بالأغصان، وهذا من النماذج التى بدأت فى بنيقات العقود وبراذع التيجان فى الصالون الكبير بمدينة الزهراء وفى واجهات المسجد الجامع بقرطبة، وهى فى هذه الحالة مصحوبة بالأكانتوس الطويل كنوع من عملية الإحلال محل السعفة (انظر الفصل الأول شكل ٤، ٤١، ٤٣).

٢- الخشب المزخرف:

كانت هناك أسقف خشبية فى القصور الطليطلية والمنازل الخاصة بعلية القوم، وكانت هذه الأسقف تتسم بالثراء الزخرفى المتمثل فى الأشرطة والكمرات والألواح والسواتر وأطراف الدعامات حيث تم تقليد تلك القطع، مع الموضوعات الزخرفية التى تحملها، فى الأسقف المدجنة للمدينة حتى مرحلة متقدمة من القرن الرابع عشر؛ وهنا يمكن التكهن بالقول بأنه مثل ما حدث مع تيجان الأعمدة فإن هذه القطع الخشبية التى تتسم بالثراء الزخرفى والتقنى والتى ترجع إلى عصر ملوك الطوائف أعيد استخدامها فى منازل وقصور ذات مخططات جديدة أقامها الملوك والأمراء المسيحيون بما فى ذلك القصر الأسقفى. وقد أثبت هنرى تراس أن الأخشاب الطليطلية المزخرفة المدجنة تحمل زخارف عربية من خلال استمرار التقنية، ومن الملائم اليوم تحديد هويتها الإسلامية (أغلبها) ذلك أنه من المستحيل - بعد الحكم الإسلامى للمدينة والذى انتهى عام ١٠٨٥م - أن تصل لها من قرطبة تأثيرات موروثة من عصر الخلافة بما فى ذلك النقوش الكتابية الكوفية الخط. وقد سبق أن شهدنا أنه قد عثر فى شرفة الصالون الكبير فى مدينة الزهراء على أفاريز حجرية رائعة الزخرفة (لوحة مجمعة٥، A، B)، وهى من الناحية العملية العناصر الزخرفية التى توجد فى

العوارض الخشبية الطليطلية (لوحة مجمعة ٥، ٦، ٧، ٨) حيث توجد هنا وهناك الميداليات medallon المفصصة والمعقودة ببعضها؛ أما أوجه الاختلاف فنراها فى السعفات المدببة التى هى جزء من التوريقات الزخرفية على الخشب والتى كانت سائدة خلال القرن الحادى عشر، وقد سارت فى ذلك توازيًا مع الزخارف الجصية والرخام الطليطلى الذى تحدثنا عنه. ويضاف إلى ما سبق قطع خشبية أخرى (لوحة مجمعة ٥، ١٠) بها أطباق نجمية مكونة من ثمانية أطراف إضافة إلى علامات + وبدون شرائط مزخرفة بالزهور ذات البتلات الأربع، وهى وحدة زخرفية قلنا عنها إنها بدأت فى الكتل الحجرية بمدينة الزهراء. وفيما يتعلق بأطراف دعامات الأسقف (لوحة مجمعة ٥، ١١ و ٥- ١و ٢) تبرز تلك القطعة التى تبدو على شكل مقدمة مركب حيث نجد نقطتين بارزتين فى القاعدة، وكذلك ما يشبه المربع الذى يحمل شكل ثمرة الأناناس فى الواجهة الأمامية، وهذا ما سنظل نشاهده فى كل من الجعفرية وملقة وغرناطة وكذلك فى تلمسان وفاس خلال العصر المرابطى وفيما يتعلق بهاتين النقطتين أو الطرفين البارزين فى القاعدة علينا أن نفكر فى قطع حاملة للكتل الحجرية عثر عليها فى قلعة بنى حمّاد (الجزائر) وقد نشر بحثًا عنها ل. جولفن و ل. بيليه. وتكتمل العناصر الزخرفية بالزهور ذات البتلات الستة كما يوجد فى الحلية المعمارية المقعرة nacela العليا عنصران نباتيان بسيطيان متبادلان ترجع أصولهما إلى قرطبة (لوحة مجمعة ٥، ١١).

وهناك زخارف ترجع أيضًا إلى القرن الحادى عشر، وهى ثمرة استخدام العناصر الزخرفية الهندسية فى الأسقف المسطحة بالمسجد الجامع بقرطبة القرن العاشر (الفصل الأول شكل ٩٦، ٤، ٥)، وهى نوع من الإفريز الخشبى الذى انتشر فى طليطلة به مجموعة من العقود المفصصة التى تفصح أشرطتها عن تلك الزهيرات المعروفة (لوحة مجمعة ٥، ٢) والتى تكررت فى إزار يرجع إلى القرن الحادى عشر، والتى ربما ترجع إلى العصر المرابطى. وقد نشر هنرى تراس بحثًا عن قطعة توجد

فى ألمرية. وفى طليطلة أيضًا نجد ظهور قطع أخرى من الرفارف التى ترجع - على ما يبدو - إلى القرن الثالث عشر أو الرابع عشر والتى تتسم بوجود دوائر أو خطاطيف منتشرة على أطراف القاعدة وفى الحلية المعمارية المقعرة فى الطرف الخارجى (لوحة مجمعة ٥-١، ١، ١-١) وذلك تناغمًا مع قطع غرناطية مشابهة وبعض القطع التى نجدها فى متحف فاس، حيث نشر كامبازارد - أماهان C. Amahan بحثًا عنها. والقطعة رقم (١) التى عثر عليها فى منزل يسمى بولاس بيخاس رقم ٢١ حيث سبق أن تحدثنا عن عقدها الذى يرجع إلى القرن الحادى عشر. وإذا ما نظرنا إلى الزخارف المجعدة والاسطوانية فى قاعدة هذه الوحدات نجد أنها تنبثق من المقرنسات تحت الرفارف ومن الأعتاب الحجرية الطليطلية التى قمنا بدراستها، وقد حدثت عملية النقل من خلال الزخارف التى ترجع إلى عصر ملوك الطوائف والتى ربما بدأت فى القصور الطليطلية. وهناك الكثير من القطع الخشبية الطليطلية التى تحمل زخارف نباتية تقليدية، وهذه القطع توجد اليوم فى المتحف الوطنى للآثار بمدريد ومتحف الآثار بطليطلة بالإضافة إلى قطع أخرى فى متحف مارسيه فى برشلونة، حيث نجد عنها بحثا نشره هنرى تراس. ولازالت الدار، "بولاس بييخاس"، تضم عتبات رائعة - فى مكانه - يتكئ على طرفى دعامتين (٤) وإذا ما جاء تصنيفها فى إطار الفترة المدجنة فإنها تضم زخارف رائعة ونقوشًا كتابية كوفية من سمات العصر العربى. وقد تمكنا من انتشال بعض الأشرطة الضيقة ضمن المواد الطليطلية المزخرفة من رخام وحجر جيرى وجص وخشب وتمت دراستها، وقد جاء تقليدها خلال الفترات المختلفة للعصر المدجن (لوحة مجمعة ٥، ٩ من الحرف a و k.).

وإذا ما انتقلنا إلى الزخارف الهندسية الخشبية للفت انتباهنا لوحة، يبدو أنها طليطلية، هى اليوم فى حصن "دوقى أريون دى مالبيكا" ولها تاج (طليطلة) (لوحة مجمعة ٥-١، ٥) وتكمن أهميتها فى مجموعة الأشكال السداسية المتداخلة مع أطباق نجمية من ستة أطراف يتوجها عدة معينات عادية، وهذا النموذج الأخير يرجع إلى

أصول مشرقية (٥-١) حيث نراه فى نيسابور وأخذ يتكرر فى التشبيكات الجصية **Celocias** فى الجعفرية وقصر القصبة بملقة، كما يوجد أيضًا فى وزرات مدهونة فى "الكاستييخو" بمرسية. وفى متحف قصر الحمراء يوجد جزء من رفرف طليطلى يبدو للوهلة الأولى أنه مدجن وقد نشرت بحثًا حوله من هذا المنظور (٣) وله أطراف دعامات واللوحات الخاصة بالمنيم، وهذه الأخيرة مزخرفة بزخارف هندسية على درجة كبيرة من الأهمية حيث نجد أن بعض أطباقها تكرر التركيبة التى توجد فى التشبيكات فى المسجد الجامع بقرطبة (٣- **B**) وأطباقها أطباق نجمية من ستة أطراف (٣- **D**) و (٣-١). ويشبه هذا الشكل الأخير الشكل رقم (٥-١) الذى هو نَسْخ للأنماط التى توجد فى الجامع الأزهر بالقاهرة ومسجد الحاكم بأمر الله (٩٩٠-١٠١٣) (٣-٢). ومن العلامات الدالة أن يظهر وجود الأطباق النجمية ذات الستة أطراف فى طليطلة لأول مرة والتى ترجع فى أصولها إلى الكتل الحجرية المزخرفة فى مدينة الزهراء، حيث نجدها هنا برفقة الميداليات المفصصة والمترابطة بواسطة تأثيرات عباسية واضحة، حيث نرى ذلك ابتداء بجامع ابن طولون. وعودة إلى الرفرف الطليطلى لنجد أن النمط الأكثر بساطة هو (٣- **C**) وفيما يتعلق بتوريقات أطراف دعامات الأسقف (٣- **A**) نجد أنها أخذت المسار القرطبى وأخذت السعفات المدببة تفرض نفسها دون أشكال اسطوانية على جانبى الغصن الرئيسى أو شجرة الحياة. وترجع الرسوم (٤-١) و (٤-٢) إلى أطراف دعامات طليطلية. والشكل **B** هو من طرف دعامة طليطلى ومن الواضح أنه تنويعة على النموذج الخلافى القرطبى (**A**)؛ كما ظهر على الإزار الطليطلى الطبق النجمى ذو الثمانية أطراف (٦) التى أخذت وضع الاستدارة (٧) والتى وجدناها قبل ذلك فى الكتل الحجرية بمدينة الزهراء (٨). ومن دير القديس خينيس هناك قطعة استقرت الآن فى متحف الآثار بقرطبة عبارة عن إزار به ميداليات مترابطة ببعضها ذات فصوص مدببة (٩).

٣- دلف باب غرفة حفظ المقدسات فى دير لاس أويلجاس (برغش) :

حظيت صناعة الأخشاب فى طليطلة القرن الحادى عشر بمثل ما حظيت به صناعة تشكيل العاج فى قونقة، إذ كانت لها مدرسة مكونة من أمهر النجارين الذين تركزوا فى قصور المؤمن، ومنها خرجت أفضل الأخشاب المشغولة التى لم تعرف قبل ذلك، ومن الأمثلة البارزة على ذلك أبواب غرفة حفظ المقدسات القديمة فى دير لاس أويلجاس فى برغش والتى تم تنفيذها خلال الفترة من نهاية القرن الحادى عشر والنصف الأول من القرن الثانى عشر طبقًا لرأى جومث مورينو. ويلاحظ أن الزخارف النباتية الرائعة تسير فى خط متواز مع التوجهات الطليطلية التى قمنا بدراستها (شكل ٦ على اساس رسم نفذّه كامبس كاثورلا ونشره جومث مورينو) ومع هذا فإن الباحث أشار إلى أن هذه الأبواب تعود إلى ورش المرية. ويلاحظ أن الزخارف الهندسية التى تقوم بدور الإطار للزخارف النباتية غير عادية بالنسبة لما هو سائد فى ذلك العصر (شكل ٦، X) حيث نجد أطباقًا نجمية مكونة من ستة أطراف داخل أشكال سداسية بها أطباق نجمية مكونة من ثمانية أطراف مائلة داخل أشكال ثمانية فى الأطراف (شكل ٦، ١) وهذا التكوين الأصيل يرتبط بالتشبيكات فى كلتا النافذتين اللتين يفترض أنهما ترجعان إلى العصر الموحدى فى صحن "الجص" بقصر أشبيلية (شكل ٦-٢)، ولهذا كله نجد انعكاسًا فى بعض الاسطوانات الخاصة بالبَنِّيقات (الطبلات) الخاصة بالمعبد اليهودى سانتا ماريا لابلانكا فى طليطلة. ومثل هذا الصنف من التكوينات الزخرفية يمكن أن يقودنا نحو أشكال هندسية زخرفية ربما ترجع فى أصولها إلى طليطلة فى مرحلة البداية، وهى تكوينات غير منفصلة بالكامل عن تجارب مشابهة تم رصدها فى القاهرة من خلال مسجد ابن طولون. أما بالنسبة للتوريقات فإننا نجد أن تلك الأبواب الخشبية فى دير لاس أويلجاس بها وحدات زخرفية نباتية نتاج تطور اللفائف وشجرة الحياة والأبزيمات والزهيرات التى تتفتح من الغصن وميداليات ذات أربع فصوص وكذلك السعفات الطويلة والمرنة فى

امتدادها، وهى سعفات مدببة وبها حلقات فى كافة أجزائها غير أن ذلك كله دون أن يدخل فى إطار التكوينات الثابتة على الطريقة المرابطية، أى التبادل بين الأوراق والأشكال الأسطوانية. ويتزاوج كل ذلك مع التوريقات الطليطلية التى كانت سائدة خلال القرن الحادى عشر، مع ما فى ذلك من تحويرات طبيعية أو تمحيصات أو أنماط شديدة الصلة بعالم النجارة، ومن العلامات الملفتة للانتباه والبعيدة عما هو إسلامى ما نجده من ترصيع أشكال حصون فى الأبواب. وعلى هذا يمكن القول بأن تلك الأبواب ربما صنعت لقصر طليطلى وبرهاننا على ذلك أسلوبها الذى يرجع إلى الربع الأخير من القرن الحادى عشر، والسبب هو أن تلك القطع المفترضة والخاصة بالمنبر - طبقًا لما أشار جومث مورينو - والتى ترجع إلى المرحلة الانتقالية (نهاية القرن الحادى عشر وبداية الثانى عشر) تتناقض مع القطع المزخرفة فى قطع الأثاث المعروفة، رغم أنها تحوى هى والقطع الخشبية فى لاس أويلجاس مربعات مزخرفة مختلفة عن بعضها البعض. ومن ناحية أخرى من المفترض أن وجود دلف البوابات على هذا النحو من الثراء الزخرفى فى القصور الناصرية والمدجنة ترجع بدايته إلى نماذج إسلامية قديمة وربما تدخل فى ذلك بوابات غرفة حفظ المقدسات فى لاس أويلجاس.

٤- الأبعاد الجمالية فى القصور والمساجد:

من المؤكدأننا لا نعرف شيئًا عن الأنماط المعمارية الخالصة فى المنازل الإسلامية الطليطلية اللهم إلا القليل من عقود منازل علية القوم التى درسناها وكذلك العقد الذى لازال حتى الآن فى قصر كارلوس الخامس الذى درسه كل من أمادور دى لوس ريوس وجومث مورينو (لوحة مجمعة ١٢،٧). ففيما يتعلق بالمخططات المطلقة نجد الصمت المطبق رغم أننا ربما يجب أن نأخذ بعين الاعتبار فى هذا المقام ما عليه المنزل المدجن فى سانتا كلارا لاريال، بما به من عقدين مضعّفين geminado على شكل حدوى أحدهما فى مواجهة الآخر، وهما عقدان شبيهان بعقود المنزل العربى

المسمى "نونيث دى أرثى" وهما عقدا مدخل من الصحن المربع الخاص بصالات مستطيلة أو مجالس نمطية خاصة بالقصور المعروفة خلال القرن الحادى عشر. وقد سبق أن رأينا أن هذا المبنى شهد إعادة استخدام تاج عامود ذى نمط خلافى وكذلك قاعدة عامود ترجع أيضاً إلى القرن العاشر بها نقوش كتابية كوفية نشرها مارتنث كابيرو. وبصفة عامة فإن الخطوط الأساسية للقصور منذ عصر الخلافة القرطبية لم يعتريها خروج على الأبعاد الجمالية الخاصة بالمساجد؛ وفى بعض الحالات – مدينة الزهراء – نجد أن المخطط والبنية والوحدات المعمارية هى الشيء نفسه فى هذا البناء أو ذاك. ويخرج من ذلك المحراب او الغرفة أو الكوّة والمئذنة ذلك أنها عناصر معمارية قاصرة على المساجد، وبذلك – كما سبق – القول نجدها خارج دائرة الشبه الجمالية بين المسجد والقصر. ومن هنا كان من الممكن فهم بنية القصور التى اختفت مثل البيوت العربية الطليطلية وذلك من خلال العقود فى كثير من الأحيان، وربما لأن المخططات الخاصة بالعمارة الدينية كانت تتخذ العقد الحدوى كعنصر وحيد وموحّد بين المخططات وهو أبرز السمات المعمارية العربية للمبانٍ فى طليطلة طوال فترة القرون الوسطى؛ كما أن الانتقال من العقد الخاص بمرحلة السيطرة الإسلامية، إلى العقد المسيحى كان قد بدأ فى المنازل الرئيسية والكنائس المدجنة خلال النصف الأول من القرن الثالث عشر، وهناك برزت أمثلة مهمة مثلما نجدها فى منزل "القديسة كلارا لاريال" (لوحة مجمعة ٢، ٨) وكنيسة القديس رامون (لوحة مجمعة ٢، ٧) وبعد ذلك بزمن قصير نجدها فى المعبد اليهودى سانتا ماريا لابلانكا حيث احتفظت عقوده الحدوية بمنكبه اللامركزى مثل ذلك الذى نجده فى مسجد تورنريّاس، ومصلى **Capilla** سان لورنثو وعقود المنازل العربية التى درسناها.

وإضافة إلى العقود الحدوية بمسجد الباب المردوم **Cristo de la Luz** نجد مثيلاً لها فى كنيسة سانتا خوستا وروفينا المدجنة – ربما ترجع إلى القرن العاشر – غير أن هذه أدخلت عليها عناصر جديدة عبارة عن بلاطة خلال المئوية التالية، (وهذا ما

نستشفه من لوحة تأسيسية موجودة فى أسوار مجاورة قامت بقراءتها كارمن بارثلو) تقول وصل إلينا جزء من عقد حجرى مشرشر فى طنف غائر يقوم على حدائر impostas من الرخام فوق أعمدة مربعة Pilastras قوطية أعيد استخدامها (لوحة مجمعة ٧، ٦، ٧). هناك أمثلة أخرى من العقود يمكن العثور عليها فى مصلى مشيد من الآجر ومغطى بطبقة من الجص داخل كنيسة القديس لورنثو (لوحة مجمعة ٧، ٢، ٢-١، ٣، ٤) ولاشك أنها كانت المحراب أو البرج المحراب لمسجد يرجع لنهاية القرن الحادى عشر، أما العقود هذه المرة فهى مفصصة (لوحة مجمعة ٧، ٢) وليكن معلومًا أنها قد بدأت فى المدينة داخل مسجد الباب المردوم وفى مسجد تورنرياس؛ ويهمنا أن نبرز فى هذا المصلى المخطط ذا الكوات أو النوافذ المطموسة على شكل صليب (لوحة مجمعة ٧، ٣) والتى انبثقت من مخطط تلك المساجد (لوحة مجمعة ٨، ٢، ٣). وفى الكنيسة التى تحمل القديس ميجل الألتو (مدجنة) والواقعة إلى جوار قصر كارلوس الخامس، نجد عقدًا حدويًا آخر سنجاته من آجر ومنكبه بارز وحدائره من الحجر الرملى (لوحة مجمعة ٧، ١١) وربما كان جزءًا من مسجد عربى حل محله مبنى آخر. وفى داخل دير سانتا فى Fe- فى منطقة الحزام، أى الأراضى التى كانت فيها قصور المأمون - نجد مصلى بلين (لوحة مجمعة ٧، ٥، ٥-١) حيث نجد مخططه الداخلى مثمن الشكل وقبته ذات الأوتار، على الشكل الحدوى، المتشابكة على الطريقة المتبعة فى عصر الخلافة، وفى نظرنا أن هذا المخطط هو عبارة عن قبة ملكية تابعة للقصور لكنها شيدت فى مكان ناءٍ لأغراض الراحة ربما وسط حديقة من حدائق المأمون، وما يؤكد وجهة النظر هذه هو أن الواجهات الخارجية - طبقًا لدراسة أعدتها سوزان كاليبو كابيًا - للأسوار مكونة من عقود حدوية ثلاثة مشرشرة إضافة إلى سنجات بسيطة، ويلاحظ أن العقد الأوسط كان فى الأصل مفتوحًا (لوحة مجمعة ٧، ٩). غير أن الباحثة المذكورة لم تكن موفقة فى قولها بأن كلاً من جومث مورينو وتورس بالباس وباسيليو بابون مالدونادو رأوا أن مصلى بلين عبارة عن مبنى يرجع

إلى العصر المسيحي، أي خلال القرن الثالث عشر. وهنا أقول إن كلاً من جومث مورينو وباسيليو بابون مالدونادو - على وجه الخصوص - لم يجزما بما إذا كان هذا المبنى عربيًا أو مسيحيًا يرجع إلى القرن الثاني عشر أو الثالث عشر. وبعد ذلك ظهرت أبحاث لاحقة (١٩٨١) أشار فيها الباحث الأخير إلى أن هذه القبة إسلامية، وعلى منهج هذه القبة الفريدة أمكن القول بأن بصمات عصر الخلافة فيها يجعلها تحمل بصمات العمارة المغربية في الشمال الأفريقي، وهي البصمات نفسها التي نجدها في المصلى ذي العقود الحدوية بمسجد القرويين بفاس، وكذلك نجدها في الفن المدجن، أو في برج "لاكارثل" (السجن) في حصن ألكالا لاريال (جيان).

ويعتبر مصلى بلين الوحيد في طليطلة من حيث المخطط الخارجي المربع والمثمن في الداخل. وقد شهدنا في مدينة الزهراء هذا الصنف من المبانٍ في منارة المسجد وفي حمامات صغيرة أخرى إلى جوار منزل جعفر؛ ثم عاد للظهور في مصلى الجعفرية بسرقسطة. غير أن القبة ذات الأوتار، الخلافية والخاصة بمصلى بلين لا توجد في الأمثلة التي ذكرناها. وتقدم الباحثة كالبوكابيًا افتراضًا يقول بأن ذلك المبنى الطليطلي ربما كان مصلى على شاكلة ما وجدناه في الجعفرية (لوحة مجمعة ٧، ٩-١ ، a، مصلى بلين b مصلى الجعفرية) متصورة أن ذلك كان له محراب في الزاوية الجنوبية الشرقية مثلما هو الحال في الجعفرية، وهذا بُعد لم تتم البرهنة عليه حتى يومنا هذا. غير أن الجديد في هذا المصلى هو الربط الكامل بين المخطط المثمن ابتداء من الأرضية وبين القبة ذات الأوتار والتي تستلزم أن تكون قاعدتها مثمنة ابتداء من عصر الخلافة في قرطبة. ويلاحظ أن العقود والأوتار في هذه القبة هي على شاكلة القباب الموجودة في مسجد الباب المردوم وفي بعض قباب البلاطة الرئيسية بمسجد القرويين، حيث كانت نصف أسطوانية في مسجد قرطبة فأصبحت حدوية؛ ومن هنا كان المخطط من الداخل مثمنًا هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى نجد التواؤم الكامل بين هذا الصنف من القباب وبين القبة ذات الأوتار. وتتصور الباحثة كالبوكابيا أن

جوانب الزوايا الأربع كان بها نوع من الكوّات على مستوى الأرضية؛ وسواء هذا أو ذاك فإننا إذا ما استبعدنا القبة ذات الأوتار لوجدنا أن البنية التى نحن بصدد الحديث عنها غير مسبوقة فى الفن الإسلامى، الأمر الذى يقودنا إلى الفراغات المثمنة التى نراها فى الحمامات Termas الرومانية ذات الكوّات الأربع والتى تَقَولبت وكأنها بيت التعميد أو Martyrium فى العمارة البيزنطية وأحيانًا ما نجدها ذات أربع أبواب، وأخرى ذات باب واحد فقط. وعودة إلى العقود الحدوية المركزية التى تقوم بدور المدخل الرئيسى تجاورها عقود أخرى مطموسة (عقد فى كل جانب) فى مناطق مرتفعة من البناء وغير مرئية اللهم إلا من الخارج، وهذا نموذج غير مسبوق فى طليطلة. وحتى نجد نموذجًا مشابهًا علينا أن نعود بأبصارنا إلى منارة المسجد الجامع بالقيروان حيث يلاحظ أن الطابقين العلويين بهما ثلاثية العقود التى سبق الإشارة إليها أى العقد المركزى وعقدان مطموسان وكلها عقود حدوية. وطبقًا لما تطرحه الباحثة كالبو كابيا فإن العقود الثلاثة المتشابهة من حيث العرض ما هى إلا صورة طبق الأصل لعقود واجهة مسجد الباب المردوم. وأيًا كان الأمر، ففى المصلى - سواء كان مبنى مدنيًا أو ملكيًا - نجد بنية القبة الإسلامية المفتوحة من الجوانب الأربع وقد تحددت ملامحها. وفى أبحاث أخرى لنا سابقة أشرنا فيها إلى التمييز بين القبة الإسلامية ذات الاستخدامات المتعددة وبين المصلى أو الضريح ذى المداخل الأربع أو الواحد، وبين المصلى المفتوح للراحة - وكأنه نوع من الأدلة المنصوبة فى مفترق الطرق أو مداخل القرى - للسائرين خارج المدينة، وهناك أيضًا قباب نوافير مفتوحة فى منطقة أويلجا، ثم ينتهى بنا المطاف إلى القبة الملكية الخاصة بالقصور، ذلك أنها تتسم بضخامتها حيث نجدها فى طليطلة فى المبنى ذى الأسلوب المدجن "كورّال دون دييجو" (ق ١٤). وفيما يتعلق بمصلى بلين الذى قام لوكى برسمه لأول مرة، نوّه أمادور دى لوس ريوس إلى أنها ربما تكون أطلال مصلى مفتوح. ومن جانبه كان جومث مورينو يرى أن مفتاح القبة ذات الأوتار - المبالغ فى حجمها - ربما

يرجع إلى قبة أخرى صغيرة الحجم لها الأسلوب نفسه، وهى نظرية غير مستبعدة ذلك أن كلتا القبتين من ذوات الأوتار المتراكبة يمكن أن نشاهدهما فى الصالة التى تسبق غرفة حفظ المقدسات فى كنيسة القديس بابلو دى قرطبة، والتى ربما ترجع إلى القرن الثالث عشر (لوحة مجمعة ٨، A) نتأكد إذن أن تعدد وظائف مثل تلك الوحدات المعمارية يعود إلى أزمنة سحيقة وأنها تركزت فى الأساس فى السياقات الملكية والدينية؛ كما يوجد سند قوى يدعم الطبيعة المدنية أو الملكية لمصلى بلين، ومن هنا يمكن النظر إلى هذا المبنى الصغير الحجم على أنه كان معزولاً كما أن دليل ذلك هو وجود الأبواب الأربع المتواجهة؛ وإذا ما كان مستخدمًا كمصلى إسلامى لكان تحديد موضعه من ناحية الجهات الأربع قد كلف القليل من العناء حيث كان من الممكن توجيه المحراب نحو الجنوب الشرقى. لماذا نلجأ إلى كل هذا من أجل شرح مصلى الجعفرية؟ لقد كانت الجوانب الثمانية لهذا المحراب أمرًا إجباريًا على أساس أنه داخل قصر وهو متجه أساسًا من الشمال إلى الجنوب، وكان كافيًا إضافة الكوة الخاصة بالمحراب فى الجانب الجنوبى الشرقى للشكل المثمن وهذه سفسطة عبقرية ليست لها قيمة كبيرة إذا ما طبقناها على المصلى الطليطلى وعلى أية حال لا يمكن لنا أن ننسى مصليات مدجنة معزولة فى طليطلة فى مرحلة زمنية أحدث مثلما هو الحال فى مصلى سان خيرونيمو فى دير لاكونثبثيون فرانثيسكا الذى شيد خلال القرن الخامس عشر والذى سنتحدث عنه فى حينه.

وعودة إلى العقود الحدوية الطليطلية، نجد أنها ظلت تُرى فى الأبراج الخاصة بالعمارة الدينية بالمدينة وكانت أولاها صورة طبق الأصل للبنية الرفيعة للمآذن مثلما نراه فى أبراج القديس بارتولوميه، والقديس أندرس والقديس سانتياجو دل أرّابال، ومن جانبنا نرى أنها عبارة عن مآذن أعيد استخدامها وتزويدها بالأجراس، وهذا ما توضحه أبراج سان بارتولوميه (١)، (١-١) حيث يوجد بالبرج الأول مجموعة من العقود التى تماثل ما هو موجود فى واجهة مسجد الباب المردوم حيث نجد العقدين

والحدائر على مستويين مختلفين، أما رقم (١-١) فهو متكرر فى برج سانتياجو دل أرّابال حيث نجد العقود التوائم نفسها فى واجهة المسجد الجامع بقرطبة فى التوسعة التى أقيمت فى عصر المنصور بن أبى عامر (١-٢). وفى السياق نفسه نجد نافذة فى برج القديس أندرس (٨-٣)، أما الأبراج المدجنة فى المدينة فهى تفصح عن عقود نوافذ صورة طبق الأصل من العمارة الموحدية أو من العمارة المدجنة فى أشبيلية. وفى إطار العمارة العربية خلال القرن العاشر يمكننا أن نبرز البوائك الزخرفية الكائنة فوق عقد المحراب بمسجد الباب المردوم (لوحة مجمعة ٧، ٨) حيث تقوم بدور الربط بين العقود الحدوية والعقود المفصصة (ذات الفصوص الثلاثة) وهذا ما يراه جومث مورينو الذى يشير أيضًا إلى بوائك أخرى سوف نراها فى الجعفرية، وهو نموذج يطل برأسه من جديدة قاعدة عامود طليطلية، جرت دراستها، تعود للقرن الحادى عشر (لوحة مجمعة ٣، ١٤). وفيما يتعلق بالعقود الحدوية من هذا الصنف تجدر الإشارة إلى عقود مسجد السلبادور والتى ربما ترجع إلى القرن العاشر (لوحة مجمعة ٧، ٨-٣)، وفى الكنيسة المدجنة المسماة "سانتا أيولاليا"، التى ينظر إليها على أنها مستعربة، عثرنا على عقد نصف أسطوانى حيث يلاحظ أن بطنه مزخرف ببوائك من العقود المفصصة (ثلاثة فصوص) وكأنها عقد مسنن (لوحة مجمعة ٧، ٨-١) وكأنها بذلك تباهى تلك العقود الموجودة فى منكب عقد ميدان دل سيكو Seco (لوحة مجمعة ٤، ١).

٥- حصن قصر جاليانا خارج الأسوار:

هناك أهمية مزدوجة لكل من مسجد الباب المردوم ومسد تورنريّاس (لوحة مجمعة ٨، تور نريّاس ٢، ٢-١، ٤ وهى أشكال رسمها أمادور دى لوس ريوس، ٣، ٣-١ من مسجد الباب المردوم)، فمن ناحية هنا إبراز للعقود الحدوية وكأنها أجزاء مستقلة منبتها الدعامات الأرضية أو العناصر الزخرفية للحوائط المسطحة التى

تتشابك فى القباب ذات الأوتار فى مسجد الباب المردوم، وكلها تدخل فى إطار العمارة القرطبية خلال القرن العاشر، وظلت مستمرة فى طليطلة خلال القرن التالى، رغم أنه فى حالة القباب ذات الأوتار فى بلين، وتلك اللاحقة عليها فى أسونثيون دى لاس أويلجاس دى برغش، وصالة صحن الأعلام فى أشبيلية، والتى تعتبر قبابًا، يمكن أن تدخل فى إطار العمارة الملكية رغم الاعتراف بأنه لا توجد سوابق ملموسة من هذا الصنف من القباب فى مدينة الزهراء. ومن ناحية أخرى، نجد أن كلا المسجدين الطليطليين لهما مخطط مربع ذو أبعاد صغيرة، حيث نجد الداخل به أربع دعامات مشكلة بذلك تسعة فراغات مقبية، أى أننا أمام ما يشبه الصليب اليونانى الذى ترجع أصوله إلى العمارة البيزنطية وهذا نمط شديد الشيوع فى العمارة العربية المنتشرة فى حوض البحر الأبيض المتوسط وتُرى كذلك فى قباب الأجباب والمساجد والأضرحة. ويلاحظ أن العلاقات الشكلية بين مختلف المبانٍ من هذا الصنف من المبانٍ المستقلة فى منطقة حوض البحر الأبيض المتوسط، لم تصل بعد إلى درجة كافية من الوضوح؛ وهنا ليس من المستبعد أن تقوم طليطلة الإسلامية باتخاذ ذلك المخطط على أساس أنه نمط عمارة محلى مفضل فى بناء المساجد والقصور وكذلك الأجباب. وفى هذا المقام ندرج مخطط الحصن القصر الكائن فى الأرياف المسمى قصر جاليانا، والكائن خارج طليطلة (لوحة مجمعة ٨، ٩) والذى يرجع إلى نهاية القرن الثالث عشر وبداية الرابع عشر، وبالتالى فهو مبنى أقامه العُرَفان المدجنون، وهو المبنى الذى نحن بصدد الحديث عنه. يتكون مخططه المثمن - الذى نلاحظ شبيهًا له فى لاس تورنريّاس - من خمسة عشر فراغًا (٩-١) مركزها الرئيسى عبارة عن شكل مربع به تسعة فراغات تكاد تكون متساوية مثلما هو الحال فى مسجد الباب المردوم (٣) (٣-١). وشكله العام عبارة عن صالة لقاءات رسمية مفتوحة وتتسم بأنها تخرج عن المألوف نظرًا للطبيعة المدجنة للمبنى ولتاريخ إنشائه؛ وربما كان نوعًا من الإعارة أو النقل عن العصر العربى إلى العصر المسيحى.

هذه الفراغات المربعة فى الشكل المستطيل الذى يميل إلى أنه النموذج المركزى، يمكن مشاهدته فى قصر زيزة Ziza فى باليرمو، وهذا ما أشار إليه جومث مورينو، كما توجد لها تنويعات مذهلة حيث تعود للظهور فى صالون السفراء فى قصر بدرو الأول ألكاثار دى أشبيلية (١٣) حيث نلاحظ هنا فراغات مربعة تبلغ أحد عشر من الناحية النظرية (١١) - ٨ من الناحية الفعلية - بدلاً من خمسة عشر، كما أن الفراغ المركزى مربع وأكبر حجمًا فى صالون السفراء، ومن السهل إدراك الشبه بينه وبين قبة ملكية من النمط العربى. ورغم تفرّد هذا النمط الأشبيلى من حيث الزمان والمكان فهو على ما يبدو مرتبط بأنماط ملكية من ذوات الأحد عشر فراغًا، حيث نجد الفراغ المركزى بمثابة صالة أو قبة عرش فى قصور السامرا (١٢). والافتراض القائل بوجود النموذج المكون من فراغات تسعة أو أحد عشر فى قصور المأمون فى "الحزام" يقوم على تلك الفكرة الخاصة بوحدة الملامح الجمالية، والشكلية أحيانًا، فى العمارة الملكية والدينية، وبالتالى يرتبط هذا التوجه بنظرية سوفاجيه المتعلقة بالتشابه الوظيفى فى المبانٍ الملكية خلال العصور الأولى للإسلام، وهى الفكرة التى وصفها سيريل مانجو Cyril M. ، فى سياق آخر، بأنها خادعة، وأنه لا يمكن أن نعزى إلى الابتكار المدجن الحالة التى نحن بصدد الحديث عنها وهى قصر جاليانا، وذلك للأسباب نفسها التى طبقناها على العقد الحدوى أو الزخارف الخشبية المدجنة، وهى عناصر من المؤكد أنها وريثة للفن الطليطلى خلال القرن الحادى عشر. وقد أبرز سيريل مانجو أهمية مبنى صغير سورى مستقل يقع خارج الرصافة والذى يعرف بأنه كنيسة بيزنطية خارج أسوار المدينة، إلا أنه يعتقد أنه صالة استقبالات للمنذر ذلك الشيخ العربى الذى عاش فى حماية الإمبراطور البيزنطى (النصف الثانى من القرن السادس). ويلاحظ أن مخطط هذا المبنى (١٥) غير واضح أو خادع، حيث نجد تسعة فراغات مفتوحة أوسطها مربع وأكبر حجمًا عن الأخريات، وهذا طبقًا لنموذج عاد للظهور فى صالة الاستقبالات فى القصر الأموى خربة المفجر الذى قام هاملتون بدراسته (١٦)،

حيث يلاحظ أن الأولى بها ما يمكن أن يطلق عليه قبو مذبح شبه مستدير، كما اختفت القبة المركزية. وفى هذه الحالة الخاصة بالرصافة نجد أنه لو لم يكن البناء صالة استقبالات لأمكن النظر إليه على أنه مصلى ملكى. فهل هو مثل مسجد الباب المردوم أو مصلى بلين؟ إن ذلك المسجد، ومسجد تورنرياس معه، وكذلك قصر جاليانا يمكن أن تنبثق من مخطط بيزنطى سبق أن لوحظ فى القصر الغربى فى الشرفة العليا بمدينة الزهراء وفى المنية الرومانية بقرطبة، ويمكن أن يكون الأمر كذلك بالنسبة للجعفرية حيث نجد ثلاثة مماشٍ متوازية ومحاطة بإيوانات (١٠). نشهد إذن عملية تجزئة هذه الفراغات المربعة إلى وحدات كثيرة تبدأ من ١٥ إلى ٦ مروراً بثمانٍ وتسع واحدى عشرة، فى الأنماط الملكية وحيث نجد الأولوية للفراغ الأوسط، خلافًا لما عليه الحال فى المساجد حيث نجد الفراغات التسعة متساوية المساحة (٣-٢) منها المساجد الطليطلية التى سبق الإشارة إليها ومصلى بوفتاتة فى سوسة والشريف طباطابة **Tabataba** بالقاهرة، ومسجد ابن طريح فى بلح **Balh** ومصليات إيرانية ومساجد أخرى فى العراق لاحقة على ذلك - وهذا النمط من أصول بيزنطية، كما أنه ذو طبيعة متينة - من الناحية المعمارية - ترجع إلى الدعامات المعمارية الخاصة بعقوده الاثنى عشر كما رأيناه أيضًا مستخدمًا فى الأجباب أو الصهاريج السابقة على العصر الإسلامى وخلاله فى الإطار الجغرافى فى شبه جزيرة أيبيريا: (٥) صهريج إيبونا، طبقًا لرؤية إس. جيسل (٧) المسجد الجامع فى قرطبة واللاحق لبناء آخر بيزنطى أو بداية العصر المسيحى فى بازليكا ماجروم **Majorum** فى قرطاج؛ (٥) خرائب لاس مارمويّاس (ملقة)؛ (٨) نمطية الأجباب الغرناطية. وإيجازًا للقول يمكن أن نميز من بين المخططات السابقة نموذجًا هو المستطيل أو غير المنتظم **apaisado** مع تنويعات فى عدد الفراغات التى تنحو إلى أن يكون الفراغ المركزى هو الأكبر، وبالتالى فهى عبارة عن صالات عامة أو صالات الاستقبال فى القصور (١١). هناك المخطط المربع المكون من تسعة فراغات متساوية فى الأجباب والمساجد أو المصليات

الصغيرة (٣-٢)، كما نجد فى المقام الثالث تلك المساحة المكونة من تسعة فراغات أكبرها المركزى (١٤) حيث تقوم بأداء وظيفة ملكية فى الرصافة (١٥) وخربة المفجر (١٦) والسامرا (١٧). وقد انتقل هذا النمط الثالث إلى غرفة التدفئة وغرفة apodyterium فى الحمامات الأسبانية: (١٩) الحمام الخلافى فى ساحة الشهداء بقرطبة، وحمام حارة اليهود بميورقة (١٨). وكنوع من الملاحق نبرز نمطين آخرين من تسعة فراغات لكل حيث نجد أن المركزى هو الأكبر: (A) شبه قبة فى مصلى بيّابثيوسا فى المسجد الجامع بقرطبة، (B) صهريج رومانى فى ليون .Lyon وقد نشر سوفاجيه بحثًا عن مخطط له فى مقر إقامة بحصن حلب - ق ١٢-١٣- مع وجود النمط (٣-٢) للمساجد. وفى نهاية المطاف نشير إلى أن ألكاثار دى أشبيلية الذى شيد فى عصر ألفونسو العاشر (الحكيم) تم بناؤه فى الضلع الجنوبى لما يطلق عليه "صحن دل كروثيرو" الذى ربما كان عربيًا؛ وهو قصر قوطى محصن ذو مخطط مستطيل له ثلاث بلاطات متوازية بها خمس عشرة قبة تقاطع .Cruceria وبذلك نجد مخططه به خمسة عشر فراغًا مثلما هو قائم فى قصر جاليانا الطليطلى الذى شيد خارج الأسوار (٩)، (٩-١). والاحتمال قائم فى أن تكون هذه العمارة التابعة لألفونسو العاشر نوعًا من تقليد القصور العربية مثل قصر طليطلة ولكن مع إضفاء الطابع الغربى.

قصر الجعفرية بسرقسطة :

كان حظ قصر الجعفرية شديد الاختلاف عما حدث للقصور الطليطلية (لوحة مجمعة ٩، ١) وذلك لأن أطلاله ساعدتنا على تكوين فكرة تكاد تكون مكتملة عن هذا المقر الذى شيد خلال الفترة بين عام ١٠٤٧م و ١٠٨٣م على يد جعفر أحمد بن سليمان المقتدر أحد ملوك الطوائف، وأحد أفراد عائلة بنى هود ذات الأصول البربرية، والتى كانت فى فترة ما من التاريخ الأندلسى فى مواجهة راديكالية للخلفاء الأمويين فى

قرطبة. ويأتي مسمى الجعفرية من اسم الشهرة للمقتدر، أبو جعفر. وهي عبارة عن قصر شيد خارج أسوار سرقسطة وبالتالي فهو جيد التحصين من حيث الأسوار والأبراج، وهو يسير على الإيقاع المعماري الذي كان عليه الخلفاء في المشرق والمغرب، أي البناء ذو الطابع المستقل والمخطط المربع الذي تحميه أبراج في الأطراف، وربما كان يطلق عليه قصر السرور طبقًا لما يقال اليوم عن ذلك السرقسطي. وفي قرطبة كان هناك، على ما يبدو، قصرًا آخر هو قصر "السعادة". ونظرًا لموقعه خارج الأسوار يمكن أن نطلق عليه منية محصنة، وإذا ما ركزنا الأضواء على طبيعته المنعزلة والمستقلة لقلنا إنه رباط، سيرًا على المصطلحات المستخدمة في أفريقية، يسير على طريق الأربطة التونسية ذات الأصول البيزنطية (٢) ومن هنا فإن أصوله محل خلاف، ذلك أننا نجد في القطاع الشمالي للسور برجًا ضخمًا مستطيلاً له وظائف حربية أكبر بكثير من الأبراج الصغيرة ذات المخطط شبه المستدير والكائنة في القطاعات الأخرى من السور، ورغم أنها أبراج دفاعية فإنها بطبيعتها شبه المستديرة من سمات القصور والحصون العربية على النمط البيزنطي في المشرق (٣ قصر أخيضير) والشمال الأفريقي (٢). ومع ذلك يتطرق إلينا الشك في عملية النقل أو الاستعارة من المشرق خلال القرن الحادي عشر، وذلك لأنه فيما يتعلق بالعمارة الخلافية نجد أن أسوار قلعة طلبيرة **T. de la Reina** تجعلنا نشاهد أبراجًا مستديرة أو شبه مستديرة، وهذه سمة من سمات الأبراج السرقسطية، وكذلك نجد الأبراج الأسطوانية في حي البيازين بغرناطة (ق ١١، ١٢)؛ أضف إلى ذلك أن الأسوار الرومانية السرقسطية كان بها هذه الأبراج، والشيء نفسه نجده في قرطاجنة وفي ريكوبوليس **Recopolis** القوطية، وفي ثوريتا دي لوس كانس (وادي الحجارة). ويلاحظ أن مخطط الأبراج السرقسطية عبارة عن شكل حدوي مثلما هو الحال في أبراج القصور البعيدة عن العمران في المشرق وبعض قصور أربطة سوسة؛ وقام المرابطون بتقليدها وجاء ذلك في حصن أميرجو **Amergo** (بالمغرب) وهو من الموضوعات التي درسها هنري تراس.

وقد وجدت الأسر الحاكمة خلال القرن الحادى عشر نفسها مجبرة على حماية مقارّ إقامتها داخل أسوار ذات أبراج وخاصة فى الجعفرية حيث إننا لا نعرف على وجه اليقين فيما إذا كانت البنية المعمارية لها انعكاسًا لما كان فى قصور المنيات الريفية التى زالت من قرطبة الخلافة، وربما لو قارنا هذه القصور بمدينة الزهراء التى كانت تعتبر فى بداية الأمر منية كبيرة مسوّرة قصورها لخرجنا بخلاصة مشابهة. وبالقرب من بوابات مرسية، هناك "الكاستيّخو" وهو عبارة عن مقر ريفى يبدو مظهره الخارجى حربيًا؛ كما نجد قصر أشير الملكى الذى يقع خارج أسوار المدينة بالجزائر (ق ١٠). وقد درسه ل. جولفن، وهو مكان متوازى المخطط ذو بناء حربى ومن هنا فإن مارسيه ربطه، "بالكاستيّخو". وتدخل فى هذا المقام القصور الريفية التى أقيمت حول القيروان خلال القرنين التاسع والعاشر، حيث بها أبراج مستديرة مثلها مثل الأربطة. كما أن سهولة ربط هذه المخططات الأفريقية (تونس) المربعة وذات الأبراج المستديرة بقصر الجعفرية يمكن أن يكون بها بعض المصداقية، إذا ما أخذنا فى الحسبان أن هذا الأخير يضم فى داخله عقدًا جديدًا وهو العقد المتعدد الخطوط **mixtileneo** والذى نراه فى مسجد الزيتونة بتونس (ق ١٠) وفى منار المسجد الجامع بصفاقس، إضافة إلى شواهد قبور فى القيروان وعقود فى قصور قلعة بنى حماد بالجزائر (ق ١١، ١٢) وهى موضوعات درسها ل. جولفن.

وإذا ما ألححنا على أصول قصر الجعفرية لوجدنا أن برجه المستطيل يمكن أن يرجع إلى القرن التاسع من المنظور الآثارى طبقًا لما يقول به إنيجث ألمش **I. Almech** وربما يرجع إلى القرن التالى وبذلك يشبه أحد أبراج الطلائع الدفاعية، أى أنه ربما كان برجًا مقامًا بالقرب من بوابات المدينة. ومن هذا المنظور يلاحظ أن مدخله مرتفع عن الأرض - علينا أن نتذكر هنا برج المنارة فى قصبة سوسة - وإذا ما فكرنا فى أبراج طلائع أخرى تم رصدها فى المناطق الحدودية أو الثغور لوجدناها مصحوبة بسور بحظار أو بحزام مشكلاً بذلك حصنًا كامل الاستقلال. وللبرج المذكور ستة

فراغات رئيسية وهذا يختلف كثيراً عما عليه برج التكريم فى قصبة الحمراء وفى البرج الرئيسى فى حصن شقورة الجبل S. de la Sierra (جيان) حيث نلاحظ وجود هذه الفراغات الستة، أو بعض الأجباب مثل الجب الرئيسى فى حصن تروخيو (ترجالة). ويوجد فوق الباب المرتفع عن سطح الأرض عقد حدوى يضم العتب القائم على فراغ المدخل، وهذا تطبيق لوصفة قرطبية ترجع إلى القرن العاشر أكثر مما ترجع إلى القرن التالى. وربما كانت هذه البوابة صورة طبق الأصل (٤-١) لتلك الخاصة بمسجد القديسة كلارا فى قرطبة. ومن الخارج نجد برج التروبادور حيث نلاحظ فى القطاع السفلى منه رصة الكتل الحجرية على شاكلة ما كان متبعًا فى الأسوار والحصون الأموية (٩) ويلاحظ أن الكتل الحجرية السفلى على شكل مخدات، ثم تم تقليدها فى قواعد قصر بنى هود (١٠)؛ ويجعلنا كل ذلك فى إطار الفترة الزمنية التى حكم فيها عبد الرحمن الثالث، سيراً على رواية المقتبس فى الجزء الخامس (ابن حيان) حيث حارب سرقسطة خلال الفترة من ٩٣٦ حتى ٩٣٨م، ولهذا أقام فى أرض فضاء معسكراً من أجل الحصار الدائم مزوداً بالمبانٍ والقصور بالإضافة إلى قصر للخليفة؛ وهذا سبب قوى ربما كان وراء قيام المؤمن باتخاذ قرار بالمقام هناك، وأعتقد أن هذا الطرح هو ما أشار إليه سوتو لاسالا، فقد كان القصر مسوراً ومصحوباً ببرج الطلائع الذى أعيد استخدامه والذى كان أداة حماية ضد الغارات المسيحية القادمة من الشمال، ويحمى كذلك من هجمات ملوك الطوائف فى طليطلة أو بلاحير. وهناك نوع من التناقض بين الواجهة الحربية وبين القصر أو المقر من الداخل والذى يقع فى الوسط المربع، وقد درسه كل من جومث مورينو وإيوارت Ewert وأشار إلى إمكانية وجود بصمات لقصور وحصون أموية وعباسية قادمة من المشرق (٣). وقد بدأت الدراسات الجادة لهذا القصر السرقسطى من لدن جومث مورينو، ثم جاء بعده مهندسون معماريون مثل ف. إنيجث ألمش و أ. بيروباورى مونيسا؛ ولهذا فإن القول بأن كافة أجزاء السور ذى الأبراج بما فى ذلك برج التروبادور قد شيدت خلال

القرن العاشر وجددت خلال الحادى عشر فيه مجازفة كبيرة، وحقيقة الأمر أن هذا المسلك كان الإيقاع الذى نراه فى القصبات أو الحزام أو الأحزمة فى طليطلة وملقة وألمرية وأشبيلية وغرناطة وقصبة بطليوس.

١- المخطط:

عبارة عن شكل مربع ٨٠×٧٠م حيث يحدد محوره الشمالى البرج المستطيل القديم والذى أُدخِل فيه السور الشمالى، مع وجود نوع من الانحراف إلى يمين المحور المركزى للقصر (١) المخطط طبقًا لـ ف. إنيجث و أ. بيروباورى مونيسا) ويوجد على جانبى مقر الإقامة، المستطيل المخطط، فراغات شبه خالية مساحاتها متساوية مع تلك المساحة، ولها وظائف ملحقة لم نتحقق منها جميعًا. وقد قام إنيجث ألمش بتصميم مخطط القصر (٤) وأرفقه بمسميات مسيحية لأجزائه الرئيسية، وهذا ما سنتحدث عنه فيما بعد. وبعد المرور بالباب الكائن فى القطاع الشرقى للسور الخارجى، والذى يتكون من أربع دخلات **mochetas** وبرجين مخططهما يكاد يكون أسطوانيًا بالكامل وقد درس هذا الباب سوتو لاسالا (٥، باب أعيد تشييده) وهو نظام ثلاثى مصحوب بأبراج أسطوانية مما جعل إيوارت **Ewert** يربط هذا الباب ببوابات القصور الأموية المشرقية [يصل المرء من خلاله إلى صحن مربع، وطبقًا لإنيجث ألمش يطلق على هذا الصحن "صحن القصر الملكى"، ويطلق عليه أيضًا "حصن القديس مارتين"؛ والمرور بهذا الصحن من ذلك الباب صوب مقر الإقامة المستطيل المخطط يوضح وجود انحناءين ثم يصب فى فراغ مستطيل هو جزء من المبنى الملكى، كذلك يصب فى الصحن الكبير الذى يطلق عليه "صحن القديسة إيزابيل" السابق للصحن المذكور آنفًا. ولما كان هنا الكثير من أعمال الترميم الحديثة والتى تركزت أساسًا على المبنى القديم الواقع بين المخطط رقم (٤) وبين ذلك البناء الآثارى الذى تم إدخال تحديث عليه (١) فإننا نلاحظ اختلافًا فى التشييد بين الأسوار والعقود.

المقر ذو مخطط متوازٍ من الناحية الشكلية حيث يوجد فى الواجهة فراغ مستطيل على شاكلة المجالس أو القصر الخاص بالأمير هشام بمدينة الزهراء، وهو - على ما يبدو - ينقسم إلى تسعة فراغات، أو صالات غير منتظمة الأضلاع apaisadas مع وجود إيوان أو إيوانات فى أطراف ذلك المجلس. وهذا المخطط الأول الذى يعتبر محور الارتكاز لباقى المقر هو الشىء نفسه الذى نجده فى ذلك القصر بمدينة الزهراء وكذلك فى المنية الرومانية، حيث نلاحظ أن جومث مورينو ربطها بالجعفرية، غير أن تلك الفراغات فى القصور القرطبية تبدو وكأنها محددة بجدران مغلقة بينما نراها فى سرقسطة - على شاكلة قصر جاليانا - وقد جاء الفصل بين فراغ وآخر من خلال عقود كبيرة وبوائك تضفى على المكان شفافية جديدة، مع ما أضيف إلى المكان من الناحية الشرقية (بالتوازى مع ما يمكن أن يكون صالون العرش) من مصلى صغير مثمن الشكل من الداخل. هذا المخطط المربع غير المنتظم والمكون من فراغات تتأرجح أعدادها، يمكن أن نراه أيضًا فى قصور المأمون بطليطلة، ثم تطور فى قصر زيزة فى باليرمو وفى صالون السفراء فى ألكاثار دى أشبيلية، وربما نجده فى السراى الشمالى لقصر المأمون الذى شيد فى قصبة ألمرية وفيما يسمى بـ "غرف غرناطة" بقصبة ملقة حيث نجد الإصرار على الصالات المستطيلة ذات الملحقين، كل ملحق فى جانب.

٢- الصحن - الحديقة:

كان هذا الصحن هدفًا لعمليات ترميم وتعديل مستمرتين، الأمر الذى جعله يسمى صحن القديسة إيزابيل (١، ٤، ٨ وهذا الأخير طبقًا لفرانكو ويبمان). وكان هذا الصحن قديمًا مستطيل الشكل (٣٩×٢٤م) من الجنوب إلى الشمال. وهنا نتساءل هل كانت له بوائك فى الجوانب الأربع؟ وقد حل هذا الصحن محل الصحن القرطبى المربع الموروث عن عصر الخلافة الذى نراه بوضوح فى المساجد والقصور

الرئيسية فى مدينة الزهراء، ورغم ذلك ففى الصحن الذى يطلق عليه صحن البركة المجاور لمنزل أو قصر جعفر يبدو وكأننا نشهد تنويهًا بالشكل المستطيل والذى يتضمن بركة صغيرة تبرز نحو الداخل وكأننا نشهد سرايا صغيرًا يوجد جنوب صحن الجعفرية. وفى هذا الأخير (كنوع من الصدى لذلك الصحن القرطبى ولصحون أخرى وردت فى الأدب العربى) نجد الحديقة وقد فرضت نفسها وهى تحمل بصمات واضحة فى العمارة الملكية اللاحقة والتى سنراها فيما بعد. ومن المؤكد أن الصحن - الحديقة السرقسطى، المستطيل الشكل، كانت له بوائكه المفتوحة فى الأضلاع الصغيرة؛ فمن السراى الكائن فى الجنوب نجد ممشى طوليا ربما كان مصاحبًا لقناة، مثلما هو الحال فى قصر ألمرية الذى أشرنا إليه، حتى يصل إلى البائكة الشمالية حيث يحل محله حوضان يقعان فى مستوى أدنى. ومن البائكة الجنوبية يتم الانتقال إلى الصالة الممتدة التى يطلق عليها اليوم "مصلى القديس خورخى" وربما كان ذلك من خلال بوابة ثلاثية العقود، وهى من البوابات الشديدة الشيوع فى قصور مدينة الزهراء والمسجد الجامع بقرطبة خلال القرن العاشر. أما السراى الكائن فى الجهة الشمالية فنجده مفتوحًا بالكامل على الصحن وله عقود فى مجموعات تصل إلى أربع فى المجموعة وهذا أمر غير مسبوق حتى الآن. وقد تمكن إنيجث ألمش من رصد بركة مستطيلة مشيدة من الكتل الحجرية مع طبقة من الجص مدهونة باللون الأحمر بعرض الصحن تقريبًا، وكانت هذه البركة خلف البائكة الشمالية وأمام ما يسمى بـ "صالة الرخام" فى رأى إنيجث. وقد أكدت الحفائر اللاحقة وجود بركة أخرى شبيهة بالبائكة الشمالية والسراى الصغير البارز فى الحديقة (٨). وحول المشهد المعمارى فى الجعفرية - الداخلى والخارجى - نشر إنيجث ألميش رسمين جميلين ومعبّرين (٦) (٧) - مسقط رأسى، حيث حل البرجان اللذان يقعان عند المدخل محل كافة الأبراج. وفيما يتعلق بالبائكة الشمالية المفتوحة بالكامل والتى ورثتها العمارة الموحدية الأشبيلية، فإنها لا تذكرنا بشىء عما يسمى "بالبرطل" أو الدهاليز المغلقة التى رأيناها فى المجالس البازيليكية بمدينة الزهراء.

٣- المصلى:

لم يصلنا من بدايات العصر الإسلامى فى المغرب قصور لها مسجد أو مصلى خاص إلا قصر الجعفرية، وقد وردت عند المقرى أول إشارة إلى مسجد أو مصلى مرتبط بالقصر، وجاء ذلك فى باب الحديث عن دار الروضة بقصر قرطبة وهذا شاهد استخدمه خبير الخطوط أوكانيا خيمنث ليؤكده من خلال تيجان أعمدة قرطبية عليها نقوش كتابية ترجع لعصر الحكم الثانى؛ والمنطقى أن يكون بأحد القصور الثلاثة التى تم اكتشافها فى مدينة الزهراء مصلى خاص، غير أن الحفائر لم تسفر عن شىء من ذلك. وكان وجود المسجد أمرًا عاديًا فى القصور المشرقية - عين الغرّ وخربة المفجر وقصر التوبة وقصر الحير الشرقى - وكذلك الأمر فى الأربطة التونسية المحصنة. وكما شاهدنا فى الجعفرية فإن مصلاها يقع شرق ما يسمى بـ "صالة الرخام" فى المجمّع الملكى الكائن فى الجهة الشمالية (لوحة مجمعة ٩، ١- x) ومخطط المسجد مثمن من الداخل فى إطار مربع بطول ٥,٤٤م للضلع (لوحة مجمعة ١٠، ٦-١ طبقًا لإيوارت) وكأننا أمام محراب غرفة المسجد الجامع بقرطبة مع كوة/ محراب صغيرة، وهى كوة متعددة الأضلاع فى الحائط الجنوبى الشرقى للشكل المثمن. وقد قلنا إنه بالنسبة للفترة التاريخية التى نحن بصدد الحديث عنها هناك ألفة مع الشكل المثمن وخاصة فى مصلى بلين بطليطلة الذى حددناه من خلال افتراض يقول بأنه كان قبل ذلك عبارة عن قبة منعزلة لتزجية وقت الفرا غ أكثر من كونه مصلى خاصًا لقصور المأمون. شهدنا المخطط المثمن أيضًا فى المنارة وبعض الحمامات الملحقة بمنزل جعفر بمدينة الزهراء. وكان وجود ذلك المخطط المثمن فى الجعفرية أمرًا لا مناص منه ذلك أنه من المستحيل أن يكون ضمن المساحة مصلى مربعًا فى قصر يتسم بأنه مربع تمامًا من الجنوب إلى الشمال، وبذلك فإن الشكل المثمن يساعد أن يكون أحد أضلاعه متجهًا صوب الجنوب الشرقى أو ذلك الاتجاه الذى نجده عادة فى المساجد، وكان

كافيًا أن يضاف المحراب إلى هذا الضلع. وعندما نقوم بدراسة المصلى الخاص المفترض الكائن فى أقصى الجهة الشرقية للممر الذى يتقدم صالون قمارش بالحمراء سوف نلاحظ درجة ذكاء المخطط فى الجعفرية لكنه غاب عن المصلى المذكور وبالتالى فإن المخطط المستطيل لذلك المصلى المفترض الذى يرجع إلى العصر الناصرى يتجه صوب المشرق وهذا ما يتناقض مع مبادئ الدين الإسلامى فى هذا المقام بالنسبة للأسس التى عليها المساجد أو المصليات فى قصر الحمراء.

أصاب التدهور الواجهة الخارجية للمصلى (لوحة مجمعة ١٠، ١، ٢) وهى واجهة تنقسم إلى جزأين يربطهما عقد الباب الحدوى، وهو من الانحناءات التى ترجع إلى القرن الحادى عشر، مثلما هى عليه الحال بالنسبة لعقد المحراب، وهما العنصران الوحيدان الموثوق منهما اللذان وصلانا من القصر. أما الجزء السفلى فهو على شكل وزرة من كتل حجرية مستطيلة حيث تحمل العقد وانحناءه والتكسية الخاصة به، حيث نجد عمودين ملتصقين بالعضادات وطنفًا ذا شريط مزدوج مع وجود الفراغات الغائرة فى الطنف نجدها مزخرفة بنقوش كتابية عربية كوفية. وكتتويج نهائى يلاحظ أن البوابة كان بها إفريز طويل أصبح اليوم أملسًا بالكامل؛ ورغم أن العناصر التى تحدثنا عنها تتوافق فى خطوطها العامة مع ما كان متبعًا بشأن البوابات فى قرطبة فإن غياب كل من السنجات فى العقد والاتصال غير التقليدى بين مفتاح العقد والطنف، وضآلة حجم البنيقات albanegas وحلول العقد نصف الأسطوانى محل العقد الحدوى فى البائكة الزخرفية العليا ما هو إلا إنحراف واضح سوف يتحول إلى قاعدة متبعة فى باقى أرجاء القصر؛ ويلاحظ أن بطن العقد يسير على منهج العقود فى واجهة مدخل المسجد الجامع بقرطبة وهو مزخرف بوحدات مجعدة rizos أو ganchos فى واجهتيه مع وجود شريط مزخرف فى الوسط يُرى من الداخل (٣)، وربما كان ذلك نموذجًا بدأت خطواته الأولى فى مدينة إلبيرة ثم أخذ يعلو نجمه وخاصة فى غرناطة حيث تم تطبيقه وخاصة فى محراب المصليات الناصرية.

ويتسم الشكل العام للمصلى بالثراء والتفرّد بالبوابة رغم صغر حجم مخططه (لوحة مجمعة ١٠، ٤ رسم إنيجث ألمش) رغم أننا لا نعرف - على وجه اليقين - شيئًا عن السقف القديم، الذى نظرت إليه أعمال الترميم الحديثة على أنه كان عبارة عن قبة ذات أوتار من قباب على نمط عصر الخلافة. وبالنسبة للحوائط من الداخل والحالة التى وصلت إلينا بها يمكن القول بأنها كانت نوعًا من التقليد لمحراب المسجد الجامع بقرطبة: أى أن الجزء الأسفل يتضمن عقودًا فوق أعمدة، غير أن مفاتيح العقود مربوطة anudados ماعدا العقد الكائن فوق كوّة المحراب (لوحة مجمعة ١٠، ٦- إيوارت - و ١١ و ١ و ٢). وبالنسبة لهذه البائكة المطموسة الكائنة فوق الأرضية نجد أن هناك إفريزًا عريضًا به نقوش كوفية، وكذلك وجود آخر أسفل من المستوى السابق يتعلق بواجهة المحراب ويتضمن نصًا دينيًا. (شكل ١٢) والأمر الجديد فى هذه النقوش الكتابية هو أن الألف واللام متداخلان مشكلين بذلك ما يشبه الطبق النجمى Lazo (لوحة مجمعة ١٠ .A) وذلك فى توازى مع الخط الكوفى على شاكلة ما كان معهودًا فى القيروان خلال القرن الحادى عشر والذى نراه أيضًا فى قلعة بنى حماد فى الجزائر (انظر الفصل المخصص للنقوش الكتابية شكل ٢)، كما يتوج كل ذلك إفريز عريض من العقود المفصصة والمتشابكة والتى تدخل فى إطارها عقود صغيرة متعددة الخطوط فى الجزء السفلى. ويلاحظ أن عقد المحراب يسير على النهج المتبع فى قرطبة: أى أنه عقد حدوى شديد الانغلاق ومنكب لا مركزى ويمتد شريطه الزخرفى حتى قاعدة الحدائر متصلاً بذلك مع الطنف؛ والسنجات كاملة - ٢٥ سنجة - فى تبادل بين المزخرفة والملساء، وتتسم هذه الأخيرة بأن بها ما يشبه العقد المسنن فى قمتها، وهناك تنويعة فريدة مقارنة بالنموذج القرطبى ألا وهى الميداليات ذات التسعة أضلاع gallons الغائرة والكائنة فى البنيقات (الطبلات) الصغيرة محاكاة للقباب الزخرفية الخاصة بـ plementos للقباب ذات الأوتار بالمسجد الجامع بقرطبة والتى تكررت فى شكل ضفيرة غريبة فى بطن العقد. وهذه الدوائر المصحوبة بضلع gallon

تعلن عن ظهور القواقع Conchas أو المحارات المقلوبة Veneras فى بنيقات عقود العمارة الأسبانية الإسلامية خلال القرن الثانى عشر، وهذا أمر مثير للدهشة إذا ما رأيناها، كما أشار هـ. تراس، فى عقد واجهة باب الرُّبّ بمراكش (ق ١٣، ١٤) وبعض المحاكاة لها فى عقود ناصرية فى منازل قصبة ملقة. وبالنسبة للمحراب الذى تتسم أبعاده وملامحه الزخرفية بأنها أفقر من محراب مسجد قرطبة (حيث لا يزيد الارتفاع على ٣,٥٠م) فهو مغطى بطبقة فيها بعض البروز أو عروق Venera زائفة ابتداء من العقد وعلى النهج البيزنطى مثلما هو الحال فى المحراب القرطبى. وهذا الفن الذى يكاد يشبه المنمنمات يؤثر على العناصر الزخرفية النباتية وباقى العناصر الأخرى، حيث نرى براعة كبيرة فى السنجات الخاصة بعقد المحراب وهذا ناجم عن العمل فى تشكيل الجص وهو طرىٌّ الأمر الذى يؤدى إلى تطوير مباشر وإدخال أشكال جمالية متعددة الأنماط بعيدة عن التوريقات القرطبية ومجاوزة تلك التى نجدها فى بلاط ملوك الطوائف الآخرين، رغم أن الفيصل والجامع المشترك فى كل هذه الأنماط هو روح انتقاء الأشكال الزخرفية انطلاقًا من الفن القرطبى.

وحقيقة الأمر، هى أن الإبداع الذى نجده فى الجعفرية متعدد الجوانب وإذا ما أخذنا المصلى كأحد النماذج الفريدة فيه لخرجنا بانطباع لا يستطيع تحديد ما إذا كانت الأيدى العاملة واحدة ولها كل هذا الإبداع أو أنها متنوعة، وعندما نتحدث عن الفنان الذى أبدع هذا المصلى نتساءل: هل كان يسير على خط فنى وضعه له المقتدر؟ لن تكون هذه أول مرة فى العمارة الإسلامية، كما أن انتقال هذه التسمية المزدوجة، قبة - محراب، أو التتابع بين الدهليز والغرفة أو كوّة المحراب فى المسجد القرطبى وانتقال ذلك إلى المصلى السرقسطى، كان ينفذ تبادليًا مع هذا الأكلاشيه الموروث من عصر الخلافة، فلسنا نعرف على وجه اليقين فيما إذا كان المصلى صالة لأداء الشعائر أو أنه محراب؛ وإذا ما نظرنا إلى اللغة المعمارية القرطبية لبدا لنا أنه كوّة - غرفة محراب لها واجهتها الخارجية المزخرفة بالشكل الذى تحدثنا عنه، أى أنه

مخطط مثمن وعقود مطموسة فى الحوائط. غير أن المصلى السرقسطى له كوة محراب صغيرة جدًا حيث يُرى الآن وكأنه مجرد إشارة إلى القبلة. وكان خليفة قرطبة يصلى تحت القبة أو الجزء السابق عليها والذى تم إثراؤه زخرفيًا، لهذا السبب، بأفضل العناصر وأصبح وكأنه مبنى ملكى متوج بقبة ذات أوتار. وكان العاهل يصلى هناك وناظراه متوجهان إلى كوة المحراب التى هى، فى حقيقة الأمر، غرفة متعددة الأضلاع وليست ذلك المحراب أو الكوة التقليدية التى نراها فى باقى المساجد فى المشرق والمغرب، مع ما تحمله من معنى مزدوج (جزئية مقدسة وإشارة إلى القبلة). ويواتينا الانطباع بأن المقتدر سمح لنفسه بأن يصلى فى المحراب - الغرفة وذلك طبقًا للمفاهيم المعمارية القرطبية، وفى هذا السياق يبدو مفهومًا ذلك البُعد الدنيوى فى هذه التسمية القرطبية المزدوجة: أى أن القبة كانت سرايا ملكية على أساس ملكى وبُعد دينى لمن يصلى فيها لكن دون أن يُسمح له تجاوز العقد الحدوى الذى يفصل السراى عن المحراب الذى تحول فى هذه الحالة إلى قدس الأقداس خال من أى شىء والذى كان فى المساجد الأخرى مجرد إشارة إلى القبلة. وأمكن إيجاد تفسير لكل هذه الافتراضات بالنظر إلى أن المخطط المثمن لم يكن منه مناص من الناحية الحسابية المحضة، بغية وضع المحراب فى موضعه المطلوب، ورغم هذا تظل العبقرية الخاصة بداخل المكان، وهنا نتساءل: لماذا لم يتم بناء مصلى مستقل ذى مخطط مستطيل منحرف عن باقى مخطط القصر كما هو الحال فى قصور الحمراء المعروفة لنا؟

الاحتمال قائم فى أن تقودنا هذه التساؤلات إلى التفكير بأن ملوك الطوائف فى سرقسطة أرادوا، عن قصد، مخالفة التقليد الدينى الموروث عن عصر الخلافة وذلك كنوع من التوجه الأيديولوجى للانشقاق أو الاستقلال أو الحكم المطلق، وقد انتقلت هذه الرؤية أو هذا التوجه إلى كل جوانب الفن فى الجعفرية؛ وأيًا كان الوضع، فإن هذه التعديلات التى نراها فى العمارة فى عهد بنى هود تحمل فى طياتها رغبة

إبداعية تتجاوز أية قواعد موروثة من عصر الخلافة؛ وحتى نصل إلى تقييم دقيق لما حدث فى الجعفرية فما علينا إلا أن نضاهى ذلك بما وقع عند باقى ملوك الطوائف رغم أنه لم يصلنا – لسوء الحظ – إلا القليل منها. نعم، نلاحظ فيما يتعلق بالبُعد المعمارى، نوعًا من التوازى بين الجعفرية وبين مقارّ الإقامة الخاصة بالمأمون فى طليطلة ويتجلى ذلك فى الدعامات وأبدان الأعمدة وتيجان الأعمدة وقواعدها، حيث إن الأولى ذات لون وردى مثلما عليه الحال فى مدينة الزهراء والمسجد الجامع بقرطبة، كما أن التيجان مركبة وكورنثية، وقواعد أعمدة أتيكية aticas وحدائر وحليات معمارية مقعرة Cimacio ملساء من الرخام. وبالنسبة لتيجان الأعمدة يمكن أن نُدخل فى هذا السياق نقطة البداية المتمثلة فى ذلك التاج الأملس الذى قمنا بوصفه فى قرطبة وكذلك تيجان أعمدة أخرى فى حمامات حارة اليهود بميورقة. وفيما يتعلق بأبعاد التكعيب الموروثة عن عصر الخلافة نجد أنها انسحبت لتحل محلها أخرى أكثر ملاسة، وفيها مبالغة فى إبراز الجوانب. كما أن أكبر تجديد فى هذا المقام هو العقد المتعدد الخطوط: وهو عبارة عن عقد مفصص له زوايا قائمة متداخلة ومنبثقة من عقود ذات طابع زخرفى فى منارة مسجد الحاكم بأمر الله بالقاهرة (لوحة مجمعة ١٣، ٣-٣١) وجاء ذلك من خلال عقود تونسية خلال القرنين العاشر والحادى عشر، أو من خلال عقود جزائرية فى قلعة بنى حماد (لوحة مجمعة ١٣، ٣-٣- ٢، ٣، ٤)، مع وجود لوحة طويلة فى النماذج اللاحقة أى فى عصر المرابطين والموحدين.

٤- البوائــك :

سبقت الإشارة إلى البوائك فى المصلى، ويمكن أن نضيف إلى ذلك تلك التى توجد فى الصالات والبوائك الخاصة بصحن القديسة إيزابيل حيث فرضت نفسها مجموعة متنوعة وثرية من البوائك المكونة من عقود متقاطعة من مختلف الأنواع وهذا كله من الآثار المترتبة على وجود العقود المتقاطعة والمتراكبة فى فراغات مسطحة أو

مقعرة فى القباب الخاصة بالمسجد الجامع فى قرطبة فى عصر الحكم الثانى، وهى عمارة تتخللها تشبيكات تضم كافة الأنواع المبتكرة التى استطاع التوصل إليها المعماريون الذين كانوا يعملون فى خدمة المقتدر (شكل ١٣). وكانت التجربة متمثلة فى تطبيق جمالية الزخرفة الهندسية على العمارة الحيّة وذلك بانتقاء العقود سواء المفصصة أو متعددة الخطوط بحيث تكون هى الأكثر تواؤمًا وربما كان لها صداها، فى مرحلة أكثر هدوءًا، وخاصة العقود المفصصة المتقاطعة فى قصر قصبة ملقة. أما الأمر المتعلق بالجعفرية فهو عبارة عن خيال جامح من الانحناءات والدعامات المتقاطعة والمتشابكة من خلال عُقد أسطوانية (لوحة مجمعة ١٣، ٥- A) وقد أبرز ذلك كامون أثنار على إنها واحدة من الوحدات الجديدة التى ربما ترجع إلى أصول مشرقية، رغم أن النموذج الأقرب والأسبق نجده فى عقد الميداليات المفصصة التى ترى فى الأفاريز الحجرية فى شكل (١٣، ٥- B) قبل الزخارف الجصية فى سامرا وبعدها (لوحة مجمعة ١٣، ٥- C)؛ وقد شهدنا فى واجهة باب المنزل الطليطلى الكائن فى ميدان / دل سيكو، وربما لأول مرة، عقودًا صغيرة ذات فصوص ثلاثة مربوطة بعقدة بشريط منكب العقد (شكل ٤، ١) والشيء نفسه فى قصر قصبة ملقة (لوحة مجمعة ٢٤، ٣). وكمحصلة لهذه العقود المتقاطعة أخذت تتبدى شيئًا فشيئًا المسننات فى العقود نفسها مع وجود الفصوص والعقود المدببة، وهى الأصناف التى ستجد صدى كبيرًا لها فى العمارة الزخرفية اللاحقة. ويعتبر العقد المسنن **angrelado** العنصر الزخرفى الذى نراه - فى بداياته الأولى - متوِّجًا منكب العقود فى مدينة الزهراء ابتداء من مسجدها. ومن هذه الشبكة من العقود المتقاطعة خرجت لنا المعينات **Sebka** التى نراها بشكل دائم فى البوائك القائمة الخاصة بالصحون والنوافذ الزخرفية للمآذن خلال القرن الثانى عشر.

ولابد أن هذه التكوينات من العقود كان لها نقطة انطلاق، ألا وهى العقد المفصص الذى يولد أشكالاً أخرى **engeneratriz** مدببة حيث تمتد الفصوص إلى ما بعد مفتاح العقد، مع دعم لعقد آخر مدبب متراكب معه، يقوم بدور العقد العاتق وذلك

طبقًا للنموذج الأصلى الذى تم تصويره خلال القرن التاسع عشر (لوحة مجمعة ١٤، ١)، والذى نقل إلى متحف الآثار بسرقسطة وجرت عليه يد الترميم (لوحة مجمعة ١٤، ٢). وهذا النموذج ينسب إلى البائكة الجنوبية فى الصحن الكبير. ثم يليه نموذج آخر من البائكة نفسها تم نقله إلى المتحف الوطنى للآثار بمدريد (لوحة مجمعة ١٣، ٢) وهو فى هذه الحالة تجسيد معمارى حقيقى لعقود مفصصة ومتعددة الخطوط المرتبطة بعقد مباشرة ومقلوبة، والعقود الأولى من هذا النموذج مكونة من خمسة فصوص مع وجود سنجات فى العقد الرئيسى المفصص أيضًا. وفى هذا الإطار تتضح جليًا ملامح العقد المسنن. وهناك مثال آخر يتعلق ببائكة موجودة فى المتحف الوطنى للآثار بمدريد (لوحة مجمعة ١٣، ٣) حيث تأكد وجودها المعمارى: عبارة عن عقد نصف أسطوانى، سنجاته مزخرفة وملساء بشكل تبادلى يضم عقودًا صغيرة مفصصة متقاطعة ومعقودة ببطن العقد النصف أسطوانى، حيث تتبدى كأنها سنجات تحيط بعقد رئيسى مفصص يتولد عنه عقود مسننة جديدة، وقد وجدت هذه الوحدة المركبة مكانًا لها فى كل من العمارة المرابطية والموحدية؛ ومن أمثلة ذلك مسجد تنمال والقرويين بفاس ومنارة مسجد حسان بالرباط؛ ومن هذه الوحدة يخرج أيضًا العقد ذو العقدتين على الأضلاع وعقدة أخرى فى المفتاح، وهذا النموذج نراه متكررًا فى عقد محراب فى مسجد ماليخان Malejan (بسرقسطة) وقد قام سوتو لاسالا وكابانيرو سويبزا بدراسته (لوحة مجمعة ١٨-١، ٢٢) كما نراه أيضًا – وهذه مفاجأة – فى عقد الميضأة بالمسجد الجامع بالقيروان (ق ١٢، ١٣) وكذلك فى المنزل المدجن الكائن فى دير القديسة كلارا لاريال بطليطلة وفى بعض العقود الزخرفية فى منارة حسّان بالرباط.

قدم لنا إنيجث ألمش بعض الأفكار والمحاولات لإعادة ترميم أغلب هذه البوائك بغية أن تكون نموذجًا يحتذى فى عمليات ترميم لاحقة (لوحة مجمعة ١٣، ١، ٣-١، ٣-٢). وتولى إيوارت Ewert تنفيذ المرحلة الثانية من هذه المهمة على الورق بأن رسم العقود بمقياس رسم مترى. ويوجد نموذج نشره سافيرون -Saviron الذى اختفى على

ما يبدو - هو مثال أكثر قوة من النماذج السابقة (لوحة مجمعة ١٣، ٤): هى العقود المفصصة المتقاطعة، وكذلك القطاع الثانى الذى يقع فوق العقود المتعددة الخطوط طبقًا للأنماط التى شوهدت على حوائط المصلى، ولو ثبت أن هذا النموذج أصلى فى الجعفرية لأمكن اعتباره بمثابة نموذج أولى للبوائك المرابطية والموحدية المحفورة، ويشير إنيجث ألمش فى هذا السياق إلى نموذج البوائك الخاصة بصحن "الجص" بقصر أشبيلية. كما يلاحظ أيضًا أن "صالة المدجنة" قد زخرفت بإفريز عريض من العقود المدببة والمتعددة الخطوط، وقد تقاطعت فيما بينها، التى نراها الآن فى متحف سرقسطة (لوحة مجمعة ١٤، ٥) وهذا هو النموذج الأول المعروف خلال القرن الحادى عشر من العقود الحدوية المدببة، الذى ربما انبثق بشكل مباشر - مثلما هو الحال بالنسبة للعقد المتعدد الخطوط - من العمارة الأغلبية أو الفاطمية فى أفريقية، ورغم هذا فإن ذلك العقد يوجد فى المسجد الجامع بقرطبة (التوسعة التى تمت فى عهد المنصور) وفى البوائك الحجرية للقصر المفترض أو المنية الكائنة خارج لورقة **Lorca** والتى تم انتشالها من زاوية النسيان خلال أيامنا هذه حيث يرجع تاريخها إلى القرن الحادى عشر. وكان بطن بعض بوائك العقود مزخرفًا بأشكال حيوانية محفورة (لوحة مجمعة ١٨، ٧، ٨)، كما نرى أيضًا أشكالاً حية فى الزخارف الجصية فى بالاجير (لوحة مجمعة ١٨، ٦) ورأيناها أيضًا فى عضادات طليطلية وزخارف جصية فى "ساحة الشهداء بقرطبة". ويمكن اعتبار الأشكال المجسمة الحيوانية فى مدينة الزهراء أصلاً ومصدرًا لكل هذه النماذج.

٥- تيجان الأعمدة:

تتكئ العقود على أعمدة ذوات تيجان متماثلة تبدأ من التيجان الملساء وحتى الكاملة العناصر الزخرفية فى كل جوانبها والتى تسير على الخطوط الكلاسيكية الدورية منها والكورنثية الموجودة فى العمارة الإسلامية خلال عصر الخلافة القرطبية،

غير أن التيجان الكورنثية الملساء (لوحة مجمعة ١٥، ٥، ٦) بها بعض الجوانب البارزة مثل الواجهات Pencas ذات الإطار البارز فى السبّت الذى يماثله الطوق الخاص Collarino بالقاعدة مثلما هو الحال فى بعض تيجان الأعمدة الطليطلية التى درسناها؛ ومن بين اللفائف Volutas التى لم تتطور كثيراً نجد كلتا السعفتين المتقاطعتين فى تقليد حرّ للسيقان النباتية التى نجدها فى التاج الكورنثى الكلاسيكى؛ وإذا ما تناولنا تلك الوحدات المزخرفة وذات الطابع الكورنثى (١) حيث أعيد نقش الواجهات ذات الحلية الحلزونية فى القطاع العلوى مع نسيان مطلق للأكانتوس الكلاسيكى الذى هو أحد سمات تيجان الأعمدة القرطبية وبعض الطليطلية، والتى حلت محلها (أى الحلية الحلزونية) زخارف نباتية عبارة عن وحدات شديدة التنوع، كما أن الجزء العلوى الكائن بين اللفائف التى صغر حجمها يضم أزواجًا من السعفات المزهرة (١) الشديدة القرب من الوحدات نفسها التى ترجع إلى العصر المرابطى أكثر منها إلى القرطبى مع أنها تنبثق من هذا الأخير، حيث نجد العناصر الزخرفية المزهرة واضحة فى الواجهات البارزة للطبلية .abaco ويلاحظ أن بعض هذه الوحدات تخرج عن السياق المعهود حيث تحل العقود المفصصة المحضة والمتقاطعة محل السعفات (٤)، وتتسم هذه السلسلة بأنها تضم أشكالاً نباتية تتسم بالحيوية فى قطعتين أخريين (لوحة مجمعة ١٤، ١، ٢ طبقًا لهاينوت)، وبذلك نلاحظ أن نقطة تقاطع السعفات الكلاسيكية فى الجزء العلوى لرقم (٢) يسير على نهج تاج عامود قرطبى يرجع إلى القرن العاشر. هناك تاج مركب آخر ذو شكل خلافى واضح، حيث الأكانتوس على السبّت (لوحة مجمعة ١٥، ٢) إذ يرى جومث مورينو أنه من إحدى القطع الأولية فى القصر ذلك أن أبعاده شديدة القرب من الأبعاد التكعيبية القرطبية؛ وإلى هذه القطعة تضاف أخرى رغم أن الأكانتوس الخاص بواجهاتها pencas قد ذهب وحلت محله عناصر زخرفية ذات زهيرات أو زهور يراها جومث مورينو أنها زهور التوليبان (٣). وبالنسبة لواجهة الطبلية abaco نلاحظ أنه مسجل عنها نقش

كتابى كوفى موجز على شاكلة ما نراه فى مدينة الزهراء ويلاحظ أنه عبارة عن توقيع النحّات فى أغلب الحالات. ويمكننا أن نبرز فى هذه القطعة حوافّ اللفائف volutas المزخرفة بسعفات مدببة وأشكال أسطوانية تتخللها أوراق، مع إدخال نوع من التجديد وهو أن الأشكال الأسطوانية تتكرر بمعدل كل اثنتين من الأوراق معلنًا بذلك ظهور السعفة المرابطية. وبالنسبة لتاج عامود من السلسلة نفسها (٢-١) فقد تمكن جومث مورينو من قراءة عبارة تشير إلى أن المقتدر هو الذى أمر بذلك، ويوجد هذا النص فى الحلية المحدبة equino فى التاج وهذا أمر غير مألوف فى تيجان الأعمدة القرطبية خلال عصر الخلافة، ثم عاد للظهور من جديد فى تاج عمود يرجع إلى القرن الثانى عشر وهو تاج جصى بالقرب من محراب مسجد الكتبية الذى شيد فى عصر الموحدين؛ ويبدو أن هذه الخطوات المتسارعة فى التطور الذى لحق بهذه الوحدات المزخرفة ولحق كذلك بالوحدات الملساء أو المزخرفة بوحدات طويلة كانت تسير بمحاذاة الخط الذى شهدناه فى حالة تيجان الأعمدة الطليطلية: أى وجود نقش كتابى كوفى مصحوب بالتاريخ مع اسم المؤمن، وظهور ملامح الأسلوب القرطبى بما فى ذلك الأكانتوس وزهور التوليبان، كما أنها منحوتة من الألباستر - مثل حالة الجعفرية - فى رأى جومث مورينو، أضف إلى ذلك سرعة التغيير فى الأبعاد التكعيبية لتحل محلها المساحات الملساء. ومع هذا فإننا إذا ما تناولنا التأثيرات القرطبية لوجدنا أن القطع الطليطلية تتفوق على الوحدات الخاصة بالجعفرية. ففيما يتعلق بتيجان الأعمدة الملساء التى تحدثنا عنها نجد السعفات تحت الطبلية abaco وهى ترتبط جزئيًا باللفائف وهذا يعنى تغيرًا فى التوجهات تنتقل آثاره إلى أغلب القطع التى ترجع إلى القرن الثانى عشر. ويبقى أن نستوضح عما إذا كانت الملاسة الملحوظة التى عليها القطع الموجودة فى قصر الجعفرية، وكذلك الواجهات الخاصة بها pencas، لها صلة ببعض التيجان غير المكتملة tocos والكائنة فى المسجد الجامع بمدينة تطيلة خلال القرن العاشر أم لا (لوحة مجمعة ٦-١). هنا، من المهم الإشارة إلى الواجهات ذات

الحواف البارزة الخاصة بتاج عمود عثر عليه فى المهدية بتونس (A) وإلى الزخرفة الداخلية دون الأكانتوس. أضف إلى تلك القطعة أخرى فى Bugia درسها ج. مارسيه ويبدو أن كلتيهما ترجعان إلى نهاية القرن العاشر وبداية الحادى عشر.

٦- زخارف أخرى:

كان قصر الجعفرية وحصن بالاجير مسرحًا لتجارب زخرفية لا تحصى وخاصة ما يتعلق بالسعفات المدببة كبطل رئيسى، ذلك أنها تختلف عن مثيلاتها التى خرجت من مدارس مختلفة ترجع إلى عصر ملوك الطوائف فى أنها تقلل من عدد الأشكال الأسطوانية المدرجة عليها، والتى يمكن رؤيتها فقط فى نقطة تفريغ الورقتين (لوحة مجمعة ١٦، ٩) ويمكن تكثيف أشكال الزخارف النباتية على الجص فى الشكل ١٦ (شكل ١، J، -K هذه الميدالية من بالاجير، أما الأشكال الباقية فهى من الجعفرية). ومن جانبه قام هاينوت Hainaut برسم بعض الأشكال النباتية وهى محاولة لرصد الخيوط الأساسية للزخرفة عند بنى هود (A,B,E,F,H، ١-١) ويبرز رسم لنا فى الشكل C وهو عبارة عن شريط من التجعيدات أو التموجات والخطاطيفganchs مثل تلك التى نجدها فى المقرنسات (تحت الرفارف) k فى بالاجير، وهذه زخرفة مشتقة من الكابولى والميداليات الأموية فى قرطبة، والتى ظلت قائمة فى الجعفرية ولكن الزخرفة تبطن بعض العقود الرئيسية. والأشكال التى قمنا برسمها هى DوG وهى أشكال قائمة أو يمكن التعرف عليها فى الزخرفة القرطبية خلال القرن العاشر. ويلاحظ أن الشكل رقم (٣) والأفاريز أرقام ٦، ٧ تحمل نقوشًا كتابية تحمل لفظ الجلالة وبسم الله إضافة إلى مفردات أخرى مكتوبة بالخط الكوفى المتشابك الذى يحمل سمات تتوافق مع المذاق السائد فى أفريقية وقلعة بنى حماد، غير أن هذا النقش اعتراه التطور فى الحالة التى نحن بصدد الحديث عنها. هناك أيضًا أطباق نجمية فى تشبيكات عبارة عن أشكال سداسية مرتبطة ببعضها وأشكال نجمية من

ستة أطراف تنتهى بستة معينات (٨) (وشكل ١٨، ٥) وتتكرر جميعها فى تشبيكات من الجص فى قصر القصبة بملقة وفى الأخشاب الطليطلية القديمة، حيث نجد أن النماذج السابقة عليها فى الفسيفساء التى ترجع إلى العصر الرومانى المتأخر والعصر البيزنطى، ولابد أن نقطة ميلادها فى الفن الإسلامى هى الزخارف الجصية فى العراق، والزخارف فى نيسابور كما سبق القول. وفى هذا النموذج من الزخرفة الهندسية المستقيمة الخطوط والتى بدأت على الكتل الحجرية ومن خلال الرسم على الحوائط فى مدينة الزهراء (لوحة مجمعة ١١، ٤) نجد ثلة من التشبيكات المطموسة فى إطار مربعات وعلامات + متقاطعة (شكل ١١، ٣)، كما أن هذه الأشكال نجدها على الكتل الحجرية التونسية خلال عصر الأغالبة، وقد نشر أ. ليزن بحثًا فى هذا المقام، وإذا ما أردنا تحديد المكان فهو قصبة سوسة (لوحة مجمعة ١١، ٥).

ويرى جومث مورينو أن ما أطلق عليه "صالة الأشكال الزخرفية "S. Paramentos وهى القبة الملكية الواقعة غرب صالة الرخام، على الجانب المقابل للمصلى، تضم عدة أشكال بديعة الزخرفة، وقد شكلت - فى نظر مورينو - جزءًا من حامل خاص بهيكل سقف أو قبة ذات أوتار على نهج عصر الخلافة، حيث نجد أن عقودها أو أوتارها قد زخرفت بالتجعيدات أو الخطاطيف على جانبى شريط فى الوسط به زخرفة نباتية ذات أسلوب متكامل، وهو نوع من التقليد كما هو كائن فى بطن عقد مدخل المصلى (لوحة مجمعة ١٠، ٣). وحقيقة الأمر هى أننا يمكننا العثور على تلك العناصر الحاملة للأسقف المسطحة. وهى موجودة فى متحف سرقسطة (شكل ١٧)، كما أننا نجدها تسير فى خط واحد كأنها إفريز رأسى يبدأ من أى نقطة يمكن النظر إليه فيها حيث إن تكويناته تتسم باللاطبيعية والارتجال مثلما عليه الحال فى البوائك المحفورة التى سبق الحديث عنها؛ والشىء المنطقى هو تخيل تلك الأشكال أفقيًا، وفى هذه الحالة يمكننا أن نرى تقليدًا للأسقف المسطحة بالمسجد الجامع بقرطبة خلال القرن العاشر؛ لنر وصفه: هو عبارة عن كوابيل مزخرفة فى ثلاثة جوانب منها، تحمل أجزاء ممتدة

رأسياً على شكل كوابيل ضخمة تنتهى ببروفيل مقدمة مركب كأنه المركز acogollado بالإضافة إلى طرفين مدببين فى القاعدة. ويمكن النظر إلى هذه الوحدات على أنها تولدت من مقرنسات الأرفف الحجرية فى مدينة الزهراء، وإذا لم تظهر الأطراف المدببة فى هذا النموذج الأخير فإننا نجدها فى الكانات فى كل من ملقة وغرناطة خلال القرن الحادى عشر، وربما نعثر عليها أيضًا فى طليطلة. ها نحن قد عرضنا لوحدات حاملة على شكل كوابيل أو مقرنسات فى قلعة بنى حماد فى الجزائر، رسمها ونشرها ل. بيليه L. Beylie مصحوبة بهذه الأطراف المدببة على شكل الرمح؛ ويتخلل هذه الوحدات الرأسية الحاملة لكوابيل صغيرة مشابهة لتلك التى توجد أسفل هذه التركيبة، نجد لوحات مستطيلة وقد زخرفت بعناية بالغة وبها تنويعة من الوحدات الزخرفية النباتية التى تحيط بها أشرطة من زهيرات ذات بتلات أربع؛ ويلاحظ أن الموضوع الأبرز هو شجرة الحياة وكأنها مأخوذة حرفيًا من العضادات التى ترجع إلى عصر الخلافة القرطبية ومن العضادات الطليطلية؛ نلاحظ أيضًا وجود عقود صغيرة مفصصة أو متعددة الخطوط أو حدوية متراكبة ومصحوبة بزخارف نباتية (لوحة مجمعة ١٦، ٢ – هو عبارة عن رسم نشره جومث مورينو –، ١٧، ١٢ و ١٨، ١، ٢، ٣، ٤). وتكتمل هذه الزخرفة بالزخرفة الموجودة فى لوحات السواتر Labica، وهى عبارة عن أطباق نجمية من ستة أطراف أو ثمانية مع لفظ الجلالة حيث يلاحظ أن الألف واللام متشابكان (لوحة مجمعة ١٦، ٣، ٤، ٥) وعندما نتأمل العناصر الزخرفية المتعلقة بالرفرف أو كورنيش المنايم نجد وحدة زخرفية عبارة عن نقش كتابى بالكوفى هو لفظ الجلالة، ويلاحظ أن الحرف الأخير مرتبط بما بعده من وحدات وكأنه تشبيكة تسير على شاكلة ما هو قائم فى النقوش الكتابية بقلعة بنى حماد بالجزائر (لوحة مجمعة ١٧، A)، وقد برزت هذه التركيبة التى نَصِفُها وكأنها تأويل أو تقليد غير متسق للأسقف الخشبية المسطحة والمصحوبة بكوابيل كأنها أطراف مقدمة مركب، وهى أشكال شاعت فى القصور خلال القرن الحادى عشر، وربما كانت

نقطة البداية فى العمارة القيروانية خلال القرن التاسع أو القرن الحادى عشر. ولاشك أن قصر الجعفرية يضم أمثلة شبيهة، والسبب هو أن الفن المدجن فى إقليم أرغن تمسك بالرفارف ذات الكوابيل مثلما عليه الحال فى باقى الأنماط المدجنة القشتالية بدءًا بسقف سان ميان دى شيقوبية (ق ١٢). وهناك رفرف فى مدرسة أبى الحسن فى ساليه Sale (١٣٤٢م) يتسم بالأهمية رغم البعد المكانى، وقد رأى تورس بالباس أنه يمكن أن ينبثق من ذلك الكورنيش الزخرفى الرائع فى الجعفرية غير أن حلقات الوصل بين هذا النموذج وذاك مفقودة. ويتكون الرفرف المذكور من أطراف دعامات صغيرة تحمل كوابيل رأسية وكأنها دعامات، وفوقها توجد أطراف دعامات أخرى فى شكل عقود ومائلة من الأسفل إلى الأعلى. وفيما يتعلق بالنقوش العربية القليلة التى تحدثنا عنها نجد أن كارميلو لاسا جارثيا قد عنى بها وتحدث عن حوض مياه يحمل اسم المقتدر، وتكرر هذا الاسم فى أحد تيجان الأعمدة التى درسناها. وإلى ما سبق نضيف قطعة من الرخام تحمل نقشًا كتابيًا مطموسًا، أعيد استخدامها وقد تمكنتُ من مشاهدتها فى حائط منزل بميدان كوفرتى Cofrete بتطيلة (لوحة مجمعة B.١٧).

وبالنسبة للعناصر الزخرفية الأخرى الأقل أهمية والتى أشرنا إليها فى النقش العلوى فى المسجد والعقود المتقاطعة فى صالات القصر يمكننا أن نتأمل الشكل ١٨-١، حيث نلاحظ أن كلاً من رقم (١٦) و (١٧) من بالاجير، ويلاحظ أن الشكل الأخير من هذين ربما يكون به الشكل (١٨) الذى هو عبارة عن تشبيكات نجدها فى المسجد الجامع بقرطبة. أما الشكل (٢٠)، من الجص، فربما كان جزءًا من سقف غير مسطح ومن خلاله نرى البدء فى الشكل المحفور فى القبة ذات الأوتار الكائنة أمام محراب المسجد المرابطى فى تلمسان. ومن الأشكال المهمة نجد (١٩-١) حيث سنراه فى أعمال ترجع إلى القرنين الثانى عشر والثالث عشر خارج أرغن وداخلها. وينسب الشكل رقم (٢٢) إلى مسجد ماليخان Malejan فى سرقسطة، وقد درسه سوتو لاسالا وبرنابيه كابانيرو. أما التشبيكة (٢٣) فهى مدجنة فى قصر الجعفرية، عبارة

عن تكوينات سداسية، ومرتبطة بشكل فى قصبة ملقة (لوحة مجمعة ٢٦، ٣، ٣-١) ويلاحظ أن الشكلين مشتقان من تشبيكات توجد فى مسجد ابن طولون، انتشلها من النسيان ل. جولفن (٢٤). ولازال هناك جزء من تشبيكة يوجد فى متحف الآثار الوطنى بمدريد ترجع أصوله إلى الجعفرية، وهو عبارة عن طبق نجمى بسيط من ثمانية أطراف مرتبطة ببعضها من خلال عقد مربعة، كما يلاحظ فى بعض الأشكال المرسومة أنه مصحوب بأشكال أسطوانية مدببة وشكله فيه استطالة إهليجية مع وجود شرطة فى الوسط (٢٥)، كما أننا سوف نعود لرؤيته فى الزخارف الجصية فى ألمرية، والأسقف الخاصة بالمسجد الجامع فى القيروان التى ترجع إلى القرن الحادى عشر، ويبدو أن له سابقة فى الزخارف الجصية فى سامرا؛ أما الشكل (٨) الذى هو طبق نجمى مكون من خمسة أطراف فيعود للظهور من جديد، فى أنماط مختلفة، فى أرفف كاتدرائية تطيلة وفى بعض الأعمال المدجنة فى أرغن.

٧- الخلاصة:

يتسم قصر الجعفرية – مقارنة له ببعض المراكز الفنية لملوك الطوائف – بأنه يقدم لنا رغبة فى التجديد والتغيير وكسر القوالب الموروثة معماريًا وزخرفيًا عن الفن الأموى فى قرطبة الحكم الثانى، والذى انتقل إلى مرحلة الإمارة مصحوبًا بكثير من الأعراض التى تنذر بانتهاء مرحلة أو الدخول فى مأزق لا مخرج منه، وما زاد من حدة هذا هو ذلك التوقف فى الإبداع الذى دام لعدة عقود والتى نجد فى آخرها الزخارف الجصية التى درسناها، والكائنة فى ساحة الشهداء بالمدينة. وقد أثرت هذه الحالة على الفنانين الذين يخدمون ملوك الطوائف والذين وجدوا أنفسهم مجبرين على العمل فى بلاط هؤلاء الملوك وهم بعيدون عن الحاضرة القديمة. وكانت رغبة شيوخ الفن والعمارة خلال القرن الحادى عشر إبراز ما هم عليه من خبرات ومعرفة بالفن القرطبى حيث قام كل واحد منهم بالتعبير عن رؤيته له بطريقته الخاصة. وفى هذا

المقام نجد أن الحقل الزخرفى شهد عملية انتقاء أشكال وتراكيب موروثة من الماضى وخاضعة الآن لعملية تطوير متسارعة تساعد عليها مادة الجص الرطبة التى تتأخر بعض الوقت فى الجفاف؛ أضف إلى ذلك عملية الحوار - فى كثير من الحالات - بين المدارس المحلية المختلفة الأمر الذى قاد إلى أن يسود الأعمال الزخرفية على الجص إيقاع متشابه ويتسم بالرتابة. وكان هنرى تراس يرى أن الممالك، التى حكمت خلال القرن الحادى عشر، كانت على صلة ببعضها، تجاوزت حد الحوار لتنتقل إلى نوع من الاختلاف الأسلوبى بينها، ولكن فى إطار الولاء للفن القرطبى. وليس ببعيد عن هذه المراحل وجود مظاهر محلية للفن القرطبى، وكذلك عمليات نزوح الفنانين القرطبيين إلى أماكن أخرى تتسم بالنشاط الفنى، وتزامن مع هذا وجود الفنانين الذين كانوا يعملون فى ورش تشكيل العاج - على عهد الخلافة - فى قونقة. وفيما يتعلق بالعمارة القرطبية والمقابلات التى نعهدها فيها، بين البعد الوظيفى والزخرفى، الذى يتجسد فى البوائك والقباب ذات الأوتار فى المسجد الجامع بقرطبة (توسعة الحكم الثانى)، نجد أن الرافد الأخير هو الذى يسود على الثانى حتى يصل - فى الجعفرية كحد أدنى - إلى عمارة تتسم بالمرونة غير المعهودة حتى ذلك الحين فى الفن الإسلامى. ومثلما حدث فى مدينة الزهراء، وما نوهنا به أيضًا فى طليطلة نجده فى قصر الجعفرية حيث لا نلاحظ فروقًا فنية بين المسجد والقصر، مع تسليطنا للضوء على ما استجد والذى يتمثل فى نقل البوائك المتراكبة فى مقصورة بيابثيسوسا ومصلاها بالمسجد الجامع بقرطبة على الصالات الملكية أو ميانٍ التشريفات فى قصر المقتدر. وأى بعد نراه عن التوجه الكلاسيكى الرصين فى الصالون الكبير بمدينة الزهراء. غير أن المشكلة تكمن فى عدم وجود قصور قرطبية خلال الفترة الأخيرة لعصر الحكم الثانى، والتى لو كانت قائمة لأمكننا أن نرى فيها ذلك الصخب المعمارى الجميل فى الجعفرية، والأمر أنه ليس من المعقول أن تكون توسعة الحكم الثانى هى وحدها المسرح الوحيد لتنفيذ هذه الأشكال المعمارية والزخرفية المعقدة والتى تجسدت فى العقود المتراكبة. وفيما يتعلق

بجامع قصر الجعفرية وجدنا رغبة واضحة فى كسر القوالب الموروثة، والإعلاء من شأن الحاكم من خلال نقل العناصر المعمارية الموجودة فى المحراب القرطبى. وسيراً على فكر هيجل القائل بأن الأسلوب هو ذلك الذى يتكون من فكرة وشكل فى توازٍ بينهما، نقول إن عصر الخلافة أبدع أسلوبًا، وبعد ذلك بقيت فكرته مع إدخال تطور كبير على الشكل.

وفى هذا المقام جرى جدل طويل حول عملية الانتقال التى عاشها الفن من القرن العاشر إلى القرن الحادى عشر حيث يستخدم بعض النقاد لفظة الانحطاط أو التدهور بالنسبة للفن فى عصر ملوك الطوائف مقارنة بالفترة الكلاسيكية التى هى عصر الخلافة. أما البعض الآخر فقد اتخذ موقفًا مناقضًا للسابق، لمجرد المعارضة أكثر منه ارتباطًا بالتحليل الفنى المباشر لهذا القرن أو ذاك، إذ يرى هذا الفريق أن ما أطلقنا عليه فى الجعفرية الإبداع الذى يكسر القوالب الموروثة، هو عبارة عن ميلاد توجه فنى له سماته وجمالياته الخاصة. وخلاصة القول نجد أن عملية الانتقال تجسدت فى اقتراب لما سبق، واستشراف للمستقبل وكأننا نرى عصر النهضة والباروك فى الفن الغربى، وهذا التوجه الأخير لا يتسم أبداً بالتدهور، وإنما يجب أن ننظر إليه على أنه رسم ملامح لمرحلة تتعلق بمفاهيم جديدة، وبواعث فنية جمالية تنتقل إلى القرن الثانى عشر ولكن دون الاستمرارية الرتيبة. ومن العلامات البارزة على وجود أسلوب جديد يقوم على فهم خاص للفن القرطبى ما نجده فى الجعفرية من عقود وبوائك جديدة وأشكال هندسية ذات طبيعة مشرقية أو من إفريقية غير معروفة فى عصر قرطبة الخلافة. كما أن هناك الإمكانات المتاحة التى يقدمها الجص الطرىّ من حيث التشكيل حيث نرى شلّالاً من الأشكال الزخرفية التى تتسارع الواحدة تلو الأخرى بلا حدود، وكذلك الإيقاع التجريدى السريع فى المبنى الواحد والمرتبط بتلك المادة الخام على مدى العصور المختلفة اللاحقة التى نقوم بدراستها. وإذا ما قارنا الزخرفة على الحجر بالزخرفة على الجص لوجدنا أن مهارة الفنانين

فى تشكيل هذه المادة الأخيرة أدت بهم إلى إبداع وحدات وتكوينات زخرفية بُعدها الإبداعى محل جدل.

وعندما نلقى نظرة تقييم شاملة للعمارة خلال القرن الحادى عشر فما علينا إلا أن نستعين بالوثائق الفنية الضئيلة المتعلقة بقصور ملوك الطوائف المعاصرين للمقتدر، التى إذا ما عرفناها بالكامل ربما قللت من البريق الثرى الذى يحظى به قصر الجعفرية؛ وإذا ما أردنا تحديداً، فإن القباب ذات الأوتار فى طليطلة - من خلال مسجد الباب المردوم - التى شيدت من الآجر والجص تحاول استلهام القباب القرطبية المشيدة من الحجر من منظور زخرفى بحت، وهو المنظور الذى عليه البوائك فى قصر الجعفرية، كما أنها تركت بصماتها فى العمارة الملكية فى عصر المؤمن وهى عمارة غير معروفة من الناحية العملية. هذه الرغبة فى كسر القوالب الموروثة نجدها واضحة فى الأوتار المتقاطعة فى القباب الصغيرة فى طليطلة، تليها قباب بلين حيث نلاحظ عنصراً تجريدياً يتمثل فى أن الشكل الحدوى يحل محل نصف الأسطوانى. كما أن كلا نمطى العقد الحدوى المدبب والعقد المفصص المتقاطع فى واجهة محراب مسجد الباب المردوم يسبقان شكل العقود المتعانقة والمتنوعة فى الجعفرية، وهذا التراسل الفنى هو الذى أشار إليه جومث مورينو، حيث نجد العقد الأسطوانية للعقود المفصصة (لوحة مجمعة ١٣، ٥- A) والتى نشاهدها قبل تلك الآونة فى العقود المفصصة فى الزخارف الجصية المشرقية فى كل من سامرا ومسجد ناين Nayin (لوحة مجمعة ١٣، ٥- C) وعلى الكتل الحجرية بمدينة الزهراء (لوحة مجمعة ١٣، ٥- B-C) .

وهناك تقارب زمنى بين قصر الجعفرية وبين المقارّ الطليطلية للمأمون، وهنا يجب أن نشير إلى أن هذا الأخير حكم خلال الفترة من ١٠٤٤م حتى ١٠٧٥م، أما كل من الظافر والمقتدر فى سرقسطة، فقد حكما خلال الفترة من ١٠٤٧م حتى ١٠٨٣م. وإذا

ما نظرنا إلى الزخارف الجصية الأولية فى ألمرية وقارنّاها بالقرطبية لوجدنا أنها ترجع إلى عصر خيران، أى خلال الفترة من ١٠١٠م حتى ١٠٢٨م؛ وكذلك الزخارف التى تمت فى عصر المعتصم والتى نعرفها من خلال الزخارف الجصية القليلة جداً التى وصلتنا من خلال القصبة (١٠٥١-١٠٩١م). وما تم إنقاذه فى ملقة من العناصر المعمارية الخاصة بالقصور والزخارف الجصية نجد أنه أقرب إلى الموروث القرطبى منه إلى الجعفرية، وبالتالى يمكن أن نضيف بأنه يقع فى المنطقة الفاصلة بين حكم الحمود يحيى (١٠١٦-١٠٣٥م) وبين حكم الزيريين فى غرناطة وربما كان ذلك ابتداء من حكم باديس **Badis** حتى عام ١٠٥٧م حيث حاول إعادة بناء تحصينات القصبة. أما مملكة الطوائف فى دانية التى بدأت خلال العقد الأول من القرن من خلال مجاهد فقد امتدت حتى عام ١٠٧٦م حيث تم ضم المدينة إلى سرقسطة على يد المقتدر. وسوف نتحدث عن التوجهات الفنية فى تلك المنطقة لاحقًا. وفى بطليوس يعلن الصادور **Sasur** استقلاله عام ١٠٢٢م ثم تلاه بلاط عبد الله بن الأفطس رأس بنى الأفطس الذين ظلوا فى سُدة الحكم حتى عام ١٠٩٤م؛ وقد أشار بعض كتاب الحوليات إلى منية أفطسية كانت ملكًا للمتوكل تسمى منية البارى. وقد نشر تورس بالباس رسمًا لإحدى الحرائر أو رجل الباب **Quiciarela** ذات تموجات أو تجعيدات متراكبة فى الحلية المعمارية المقعرة **nacela**، وكذلك سعفة طويلة مدببة وشريط يضم اسطوانات صغيرة بها نقطة فى الوسط (لوحة مجمعة ٢٢، ١٥). ويستخلص من هذا التطواف الزمنى أن الخبرات الفنية التى توفرت عليها كل من طليطلة وألمرية وملقة وغرناطة كانت سابقة على تلك التى نجدها فى الجعفرية والتى بها يتم اكتمال المرحلة الفنية خلال القرن والتى تتسم بوجود التأثير القرطبى فيها جميعًا. ومع هذا من المنطقى القول بأن القصر السرقسطى (الجعفرية) قد خلّف لنا قائمة طويلة عريضة من الأشكال والأنماط الزخرفية أكثر من أى مركز فنى آخر، وأن الفن خلال القرن الثانى عشر تمثلها على الفور.

وبعد انتهاء مرحلة ملوك الطوائف نجد أن العمارة والفنون خلال النصف الأول من ذلك القرن تعيش الاستقرار الإبداعى، غير أن الفارق هو الإكثار من الثراء الفنى وخلق أنماط جديدة من الدعاية فرضها المرابطون والموحدون. إذن نجد أن ندرة كسر القوالب المعهودة خلال القرن الحادى عشر، التى تزعمها قصر الجعفرية خلال القرن الحادى عشر - ولسنا ندرى لماذا لم يكن إقليم الأندلس **Andalucia** مسرحًا لها - أخذت تحفز على انتهاج أساليب جديدة، شملت القبة المعقدة ذات العقود المتعددة الخطوط والمتقاطعة، التى نجد نموذجًا لها فى قبة الباروديين فى مراكش، والعقود المتعددة الخطوط والمفصصة، المصحوبة ببعض التدبيب، المتقاطعة فى منارة الكتبية، وكذلك المهرجان المعمارى الزخرفى الذى نجده فى بوابات الرباط والمآذن الكبرى التى شيدت خلال النصف الثانى من القرن الثانى عشر؛ كما نجدها أيضًا فى مراحل لاحقة وقد حالت بذلك دون أن يعترى الأشكال الفنية على الجص أى نوع من الرتابة والتكرار اللذين يعانى منهما الفن الإسلامى فى مرحلة من المراحل. وعلى هذا فإن العناصر الزخرفية النوعية مثل المقرنصات فى الفن فى عصر المرابطين، والتى يفترض أنها من أصول مشرقية، لم تكن لتصل إلى هذا الشأو العظيم من التعقيد دون وجود خبرة متراكمة مثل التى نجدها فى الجعفرية. وعندما نصل إلى الفصل المخصص للمقربصات فى هذا الكتاب فإننا سوف نتساءل عن السرّ الذى حال دون أن يكون قصر الجعفرية قد توفر على هذا الصنف الفنى الذى تتمثل أبز تجلياته فى العقد المتعدد الخطوط الذى شهدنا مولده فى ذلك القصر. وربما كانت القبة التى زالت من الوجود فى هذا القصر تتوفر على بعض المقربصات، ذلك أن العذرى أطلق هذه التسمية على صالات فى قصر المأمون فى ألمرية. وفى هذا المقام نلاحظ أن المبدأ الفنى واحد خلال القرنين الحادى عشر والثانى عشر ألا وهو الحلول المعمارية الإبداعية والزخرفية التى تريد ملء الفراغ دون حدود، الأمر الذى ساهم فى توليد

الزخرفة بالكامل للحوائط وذلك كعلامة على ثراء فنى مرتجل. وخلال العصر المتأخر للفن الأسبانى الإسلامى نجد بهو السباع فى الحمراء وقد تحول إلى مركز للإبداع الفنى يضارع ما كان عليه قصر الجعفرية فى الأبعاد الجمالية؛ وهذا نموذج واضح على ما يتوفر عليه الموروث الأندلسى من قدرة على التطور على يد خبراء من المعماريين والفنيين الذين لم تتوفر لديهم موارد ومصادر فنية اللهم إلا ما كان موجوداً فى شبه الجزيرة الأيبيرية؛ ومن هنا نجد السرّ العميق لهذه الخلاصة العظيمة التى انتهى إليها هـ. تراس عندما قال: "يعتبر قصر محمد الخامس فى غرناطة الأثر العربى الأكثر ميلاً إلى الغربية على مر العصور والأزمان". ومن جانبه كتب المهندس المعمارى فيساك أن الأساليب الأوربية الوحيدة التى بدأت بالفعل هى اليونانى والقوطى، وما بقى هو مجرد أشكال. وماذا عن الأسلوب العربى؟.

ألمريـة :

ندين للجغرافى العذرى - من مواليد ألمرية - بالمعلومات التاريخية الوثيقة المتعلقة بالمدينة خلال القرن الحادى عشر، وهى مدينة ظهرت كعاصمة لواحدة من ممالك الطوائف التى استقلت عن قرطبة على يد خيران (١٠١٣-١٠٢٨م) من بنى صمارح؛ وقد قام هذا العاهل بالسير على نهج الحموديين والزيريين فى ملقة بممارسة نشاطه المعمارى فى القصبة التى أسسها عبد الرحمن الناصر، وذلك بالإضافة والتعديل فى بعض الأسوار والأبراج، وكذلك الأمر بالنسبة لباقى المدينة التى كانت بها أرباض كبيرة لها أسوار قوية من الطابية. كما تم إدخال ترميمات مهمة لمسجد المدينة الذى يطلق عليه اليوم القديس خوان، وهو المسجد الذى شيد فى عصر الخلافة، غير أن المعتصم (١٠٥١-١٠٩١م) هو الذى قام بإنشاء عدة مبانٍ ملكية مهمة داخل القصبة إضافة إلى مبانٍ أخرى خارج الأسوار مثلما هو الحال بالنسبة للصمادية Sumadiyya التى أثنى عليها الشعراء كثيراً.

١- الجغرافيا :

كانت القصبة المسرح الرئيسى للنشاط المعمارى (لوحة مجمعة ١٩، ١) وفيها شيد المعتصم قصرًا مقسمًا إلى قطاعين فوق أطلال مبانٍ شيدت فى عصر الخلافة؛ والقطاع A هو المقر الخاص أو القصر، أما القطاع B فهو المنطقة العامة التى تضم العديد من المساكن والصالونات الملكية المخصصة للاستقبال، وهذا طبقًا لما حدثنا به كارا باريّو نويبو آخر من أجروا حفائر بالمكان. وقد جرت الحفائر الأولية عام ١٩٧٦ على يد المعمارى بريتو مورينو، ومن نتائجها الكشف عن الخطوط العامة للقطاع A (لوحة مجمعة ١٩، ٥) ثم جرى تمحيص تلك الخطوط التى أسهمت فى رسم ملامح أكثر دقة وأمانة للقطاع B (لوحة مجمعة ١٩، ٦). ويتكون القصر - قطاع A من مساحة مستطيلة من الشمال إلى الجنوب أى أنه يمتد على طول جدار القصبة، وبه صحن - حديقة تتسم بالضخامة، أما المنطقة B فإنها تضم مساحة مربعة كبيرة بها صحن فى القطاع الجنوبى مستطيل الشكل والذى كانت تطل عليه الصالات الرسمية المخصصة للاستقبالات الملكية. وخارج القطاع B، من الناحية الشرقية، نجد الجب الذى يتكون من خمس صالات ذات مخطط غير تقليدى متجهة نحو الجنوب الشرقى (لوحة مجمعة ١٩، ٢-٥، ٢٠، ٢، ٣) وقد أطلق عليها قبل ذلك بزمن بعيد "المسجد" ويقول جومث مورينو إن هذه التسمية جاءت من وجود مصلى فى تلك المنطقة فى هذا الاتجاه لكن لا يمكن التعرف عليه فى أيامنا هذه. وسوف نعود لمعالجة هذه المسألة لاحقًا. هناك مبنى آخر مستقل يقع جنوب القصر الكائن فى القطاع A وهو عبارة عن حمام صغير (لوحة مجمعة ١٩، ٢-٣). وبالاعتماد على نتائج الحفائر التى قام بها بريتو مورينو وكارا باريّو نويبو خلال السبعينيات من القرن العشرين أمكننا القيام برسم أطلال ذلك الحمّام (١٩، ٣) وعندما نواصل صوب الشمال فى القطاع B نجد مجموعة من المساكن ذات الصحون (لوحة مجمعة ١٩، ٢-٣) ففى (٢-٢) نجد حمامًا لاحقًا ملتصقًا بالسور الشمالى. وأشار كارا باريّو نويبو إلى الأجزاء التى يفترض

أنها ترجع إلى عصر الخلافة أو إلى القرن العاشر الميلادى باللون الأسود، وهى عبارة عن بوابتين معروفتين منذ القدم (٢-١) ولهما مخطط معروف ومشيدتان بكتل حجرية رملية (لوحة مجمعة ١٩، ٤، ٢٠، ١) حيث حلت الطابية والآجر والجص محل الكتل الحجرية فى كلا القطاعين، اللهم إلا بعض النتوءات على شكل مقرنس، وبعض تيجان الأعمدة الملساء.

وعودة إلى نمط البناء بادئين بأقدم المبانٍ وهى البوابات، حيث نجد تبادلاً بين الكتل الحجرية الكبيرة والألواح غير السميكة **alajas** فى العضادات والموضوعة بطريقة أمية **Soga** إضافة إلى قطعتين أو ثلاث موضوع بطريقة شناوى **Tizon** حيث يلاحظ أن منبت العقد الحدوى دون سنجات، وطنف غائر، ويوجد بالمخطط تلك الدخلات الأربع **mochetas** التى تسير على النمط الأموى القرطبى. ومع هذا يمكن القول بأنه لا يرجع إلى القرن العاشر بل إلى الحادى عشر استناداً إلى وجود عقود حجرية أخرى ترجع لهذا القرن الأخير - غرناطة الزيريين وبوابة المقر الخارجى لـ ألبوينتى **Alpuente** (بلنسية) و"البرج القديم" أو البرج البرّانى فى قصبة بطليوس وبوابة القديسة مارجاريتا دى ميورقة - حيث يلاحظ أنها تسير على شاكلة البناء الذى لاحظناه فى ألمرية. ومن المستغرب عدم ظهور السنجات، التى لو كانت قائمة لكان وجودها فى الجزء العلوى المجاور للمفتاح. واستخدمت المواد الخام نفسها - الكتل والألواح الحجرية - فى بناء القباب والعقود نصف الأسطوانية ذات الانحناء القليل فى أروقة الجب الذى تحدثنا عنه والذى شيدت أسواره من الطابية الخرسانية (لوحة مجمعة ٢٠، ٣ و ٤). أما باقى المبانٍ فكانت كما سبقت الإشارة من الآجر والجص حيث يلاحظ أنها قائمة فى البيوت فى القطاع **B** وهى عبارة عن أسوار من الدبش المحزّم بأحزمة يتم فيها تبادل بين الحجر والآجر الموضوع على رأسه مشكلاً بذلك الشكل المسمى **Cloisonne** (لوحة مجمعة ١٩، ٧) وهو نمط بيزنطى مألوف فى منطقة طليطلة، وكذلك الأمر فى جزء من أسوار قصبة ملقة وسبتة.

٢- المخطط:

يمكننا أن نعتمد على المخططات الخاصة بالقصور التى أشرنا إليها فى الشكل ١٩, والقطاع A يتوافق بسهولة مع الوصف الذى أورده العذرى والذى أشار فيه إلى أن المأمون أراد للقصر أن يجمع شمل الشمال والجنوب فى القصبة؛ وهو عبارة عن مخطط مستطيل ٥٠×١٩-٢٩م تحيط به أرصفة جانبية مرتفعة (لوحة مجمعة ٢٠، ٤) بالإضافة إلى مخطط مركز مستطيل ربما كان به قناة للرى فى الوسط على شاكلة صحن القديسة إيزابيل بقصر الجعفرية، لكن لم نتمكن من التأكد أنه كان يوجد بكلا الصحنين رصيف طولى مكوناً شكل علامة + مع الرصيف الآخر سيراً على نمط الصحون - الحديقة فى مدينة الزهراء وعلى الصحون خلال عصر المرابطين والموحدين؛ ويلاحظ أن الامتداد المبالغ فيه، الذى عليه قصر ألمرية (حيث كان به فى الجهة الشمالية - ملاصقاً للسور - صالات مستطيلة مبرمجة لتكون فى شكل ستة فراغات طبقاً للتربيعات الخاصة بالقصور القرطبية خلال القرن العاشر وطبقاً لقصر الجعفرية) يجبرنا على أن نتوقف عند الصحن الحديقة فى جنة العريف بغرناطة والذى يكاد يصل إلى الأبعاد نفسها - ٤٨,٧٠م × ١٩,٢٠م - إضافة إلى أن قناة الرى الرئيسية تقطع الصحن بالكامل يصاحبها رصيف عريض. ويلاحظ أيضاً أن كلا القصرين يتوافقان فى وجود السارى الملكى فى الجنوب والشمال والصالات أو المجالس المصاحبة للإيوانات؛ وإذا ما تحدثنا عن ألمرية لوجدنا أن تلك الصالات غير المنتظمة الخطوط والكائنة فى الجهة الشمالية تبدو وكأنها ردهة لبرج غرفة بارز خارج الأسوار لدرجة أنه يشكل حرف T مقلوباً، وهو الشىء نفسه - فى نظرى ومعى كازاباريو نويبو - فى السراى الشمالى فى جنة العريف، وكذا فى قصور يوسف الأول ومحمد الخامس بالحمراء.

هذا المخطط الذى هو على شكل حرف T مقلوبًا فى "صالة المدخنة" يدفعنا إلى محاولة البحث عن الأصول المفترضة له، وهذا ما تناوله ج. مارسيه. وربما كانت إضافة الوحدة المعمارية التى على شكل حرف T المقلوب إلى المخطط المربع التقليدى المكون من فراغات متعددة، نوعًا من التأثيرات المشرقية أو من إفريقية التى تمثلت فى مقارّ إقامة عباسية نجد أصداء لها فى كل من مصر والجزائر وقصر أشير وقصور قلعة بنى حماد، حيث يلاحظ فى هذا المثال الأخير وجود صالة رئيسية مخصصة للعاهل والتى تبرز من خارج السور وكأنها برج. وأيًا كان الوضع فإن هذا النموذج (حرف T المقلوب) أخذ يتحول، ابتداء من وجوده فى ألمرية، إلى إحدى الثوابت فى العمارة الأسبانية الإسلامية، وأخذ ينتشر بقوة خلال القرن الثانى عشر - قصر كاستيخون فى مرسية - حتى انتهائه فى قصور *الحمراء*.

وبالنسبة للقطاع B فإن مقاس صحنه الرئيسى المستطيل هو ٣٣×١٨-١٩م وهى أبعاد استقرت كقانون - صدفة أم لا - فى الصحون أو الحدائق ذات التقاطع على شكل علامة + خلال القرن الثانى عشر، وتظهر آخر تجلياتها فى بهو السباع بالحمراء. وفى الجزء الشمالى من الصحن الموجود فى ألمرية مخطط مكون من خمس بلاطات طولية داخل مستطيل، وربما كانت هى صالات الاستقبال التى وصفها العذرى والتى نوّه إليها كارا باريو نويبو، وهى صالات تستلهم صالات الاستقبال فى مدينة الزهراء، غير أن التنقيبات الآثارية أشارت بوضوح إلى أن النموذج الخاص بقصر ألمرية تعرض لترميمات لاحقة، وهذا أمر معهود فى أى قصر عربى مخصص ليكون مقرًا للحكام المتعاقبين. غير أن الشىء الذى لا يمكن توضيحه بشكل جيد هو ما إذا كان *"المجلس البهو"* الخاص بهذه القصور هو إشارة إلى *السراى الشمالى* للمقر الخاص الكائن فى القطاع A أو أنه إشارة إلى الصالونات المكونة من خمس بلاطات فى المنطقة العامة B، واضعين فى الاعتبار أن لفظة "بهو" كانت خلال القرنين العاشر والحادى عشر إشارة إلى البلاطة الرئيسية أو المركزية سواء تعلق الأمر

بالمساجد أو القصور، ولكن مع مرور الزمن أصبح إشارة إلى مكان العرش وهو عبارة عن مساحة مربعة أو كوّة وبالتحديد حرف T المقلوب، وهذا ما نراه فى القصور الجزائرية التى أشرنا إليها ثم بعد ذلك فى الحمراء. وقد ورد فى كتاب القلائد لابن خاقان وصف لقصر المعتصم حيث يوجد به صالونان للاستقبال أو مجلسان مكسوّان بالرخام الرمادى: المجلس البهو ومجلس الخاصة. وقد رأى المستعرب سيكو دى لوثينا أن هذه المجالس هى التى وصفها العذرى فى القصبة، وبناء على ما أورده ذلك المؤرخ فإن المجلس البهو هو الكائن فى الجهة الشمالية أما "الحافة" فهو فى الجهة الجنوبية. وأيًا كان الأمر فإن المؤرخ العربى يصف لنا قصرًا فى القصبة به صالة استقبال ثرية الزخرفة بالرخام والوزرات، حيث استخدم لأول مرة فى الأندلس مصطلح "المقرنص" طبقًا لبوش بيا، وهو مصطلح ربما كان يشير إلى أعمال زخرفية من أى صنف أو إلى المقربصات المعهودة فى الأندلس ذات الكوات المتدرجة أو مكونة من .escalacticas وعلى أية حال يرى المستعربان دبليو. هو ينباخ، وخ بوش بيا أن هذا المصطلح ربما كان مرتبطًا بسقف صالة (انظر الفصل الخاص بالمقربصات فى هذا الكتاب).

انتقل هذا الاتجاه الذى كانت مدينة الزهراء بدايته والمتمثل فى إقامة فراغات متوالية حول الصحون الكبرى أو الحدائق أو المزارع، والمصحوبة بمنظور واسع، علامة على العظمة والأبهة التى عليها العاهل الراعى للبناء، إلى القرن الحادى عشر مصحوبًا بالتعديلات المحلية التى يساعد عليها مرور الزمن والطبوغرافيا المختلفة وحلول الآجر والجص محل الكتل الحجرية. ويلاحظ أن البيت الملكى لم يطرأ عليه تغيير جوهرى فهو عبارة عن قصر خاص إلى جوار صالات استقبال وحمام ومقارّ للشخصيات الرئيسية فى البلاط والحرس وطقم الخدمة مع وجود حدود فاصلة تتمثل فى ممرات مراقبة وأسوار عسكرية حصينة. والشىء المفاجئ هى أن كلاً من ألمرية ومدينة الزهراء والقصبة القديمة فى ملقة لا تتوفر على مصلى خاص فى القصر.

إن أى خبرات معمارية متراكمة فى كل قرن تحمل فى طياتها أمرين: الأول وجود أصول تقليدية تسير على إيقاع نمط حياة المحب للذات مثلما هو عليه الحال فى النمط الإسلامى، أما الثانى فهو عبارة عن محاولة كسر القوالب التقليدية للوصول إلى غايات جديدة كنوع من القضاء على الرتابة والجمود، وفى هذا الإطار نجد ذلك وقد تمثل، خلال القرن الحادى عشر، فى صورة فراغات مفتوحة وحلول المساحات المستطيلة محل المربعة، مع توجه عام لبناء بوائك على الأضلاع الصغرى للصحن أو الحديقة وبالتالى يتم التركيز على المحورية من الشمال إلى الجنوب لأسباب تتعلق بالطقس أو الضوء؛ وأمام ما ورثناه فى مدينة الزهراء من مساحات مربعة نجد المساحات المستطيلة فى ملقة وألمرية والجعفرية وقصور " ألكاثار دى أشبيلية" لغزاً يلف أى إجابة أو تفسير يتعلق بقصور المأمون فى طليطلة. وفيما يتعلق بمواد البناء وأنظمة التشييد نجد أن الكتل الحجرية تفسح مكانها للآجر والطابية والجص وبالتالى يزول تقليد البناء باستخدام الحجر حيث لم يبق إلا الرخام الخاص بالأرضيات، علامة على الثراء، والذى زاد بالألوان الزرقاء والحمراء والمذهبة فى الوزرات، وهذا ما أورده الجغرافى العربى العذرى وذكر التاريخ المكتوب واسم العاهل الراعى للبناء. وقد نشر سيكو دى لوثينا بحثاً عن قطعة من الرخام فى القصبة وهى قطعة من الوزرة - على ما يبدو - بها نقش كتابى كوفى شبيه بنقوش أخرى ترجع إلى القرن الحادى عشر والتى ظهرت فى قصر أشبيلية وفى قصبة ملقة، وهذه الأخيرة ترجع - فى رأى تورس بالباس - إلى القرن الثانى عشر. أضف إلى ما سبق وجود الشكل المعمارى على حرف T المقلوب أو الصالة والردهة. وقد ساعدت إمبراطورية الجص على إيجاد مرونة غير معهودة فى التشكيل سواء الزخرفى أو المعمارى خلافاً لما كان عليه الحال فى قرطبة الخلافة.

٣- الزخرفة :

تشير التنقيبات الأثرية التى جرت فى المكان الذى نحن بصدد الحديث عنه إلى العثور على بعض قطع الجص التى تحمل توريقات (لوحة مجمعة ٢١، ٥-١)، هذا بغض النظر عن استخدام العذرى للمصطلح العربى "المقرنص"، فى معرض وصفه الموجز لقصبة المأمون، وهو موضوع أرجأنا الحديث فيه بالتفصيل لما بعد ذلك؛ كما أشارت التنقيبات الآثارية إلى وجود وزرات صغيرة مدهونة باللون الأحمر القائم. وكانت العقود تقوم على تيجان أعمدة من الحجر الجيرى أو الألباستر وهى إما على شكل مكعبات أو سنبلية (أى سامقة) ومعظمها عبارة عن تيجان مركبة ملساء بالكامل بها مساحة أو مساحتان من الواجهات **Pencas** فى السبّت تشبه تلك التى تم العثور عليها فى مسجد سان خوان، وفى منازل أرباض المدينة، خلال القرنين الحادى عشر والثانى عشر (لوحة مجمعة ٢١، ٨)، ويدل كل هذا على وجود تدهور ملحوظ فى تيجان الأعمدة مقارنة لها بالطليطلية وتلك التى توجد فى قصر الجعفرية اللهم إلا استثناءات قليلة فى القصبة تحمل زخارف غريبة الأصل (لوحة مجمعة ٢١، ٩). وترتبط التيجان الملساء بأخرى غرناطية ترجع إلى عصر الزيريين، وترتبط كذلك بتيجان حمام حارة اليهود فى ميورقة وبعض التيجان الأخرى التى انتشلت من النسيان وعثر عليها فى قلعة بنى حمود فى الجزائر وهى كلها من التيجان السُنْبليّة **espigados** وكأنها بذلك إعلانٌ عن تلك التيجان التى عثر عليها فى "الكاسييخو" بمرسية خلال القرن الثانى عشر. كما تم العثور فى القصبة أيضًا على بعض الكتل من الحجر الجيرى والرخام، وبعض قواعد الأعمدة المزخرفة (لوحة مجمعة ٢١، ١: ١، ٢، ٣، ٤) حيث نجد بها توريقات مثل تلك الخاصة بمدينة الزهراء والتى يمكن أن تكون شاهداً على وجود مقر إقامة يرجع إلى عصر الخلافة كان قائمًا فى المكان نفسه الذى أقام فيه المعتصم قصره بعد أن هدم السابق. هناك أيضًا حوض مزخرف بما يسمى **striligis** وبعض الزخارف النباتية القرطبية طبقًا لدراسة أعدها كارا بارىً

نويبو (لوحة مجمعة ٢١، ١: ٥) وقد تكررت هذه الزخارف فى مقرنسات Modillones فى مسجد تطيلة (لوحة مجمعة ٢١، ١: ٦).

وإذا ما تحدثنا عن الزخارف الجصية، فإنه أمام النذر اليسير منها الذى أسفرت عنه الحفائر الآثارية يجب أن نعتمد على الزخارف الموجودة فى مسجد سان خوان بالمدينة، والتى قام خيران بإدخال توسعة عليه وتلاه فى ذلك خلفه زهير، ومعنى هذا أنه سابق على كل ما شهدناه فى القصبة. وعمومًا فهى عبارة عن أجزاء متفرقة من الجص محفوظة الآن فى متحف العمارة بالمدينة، كما قام تورس بالباس بدراستها (لوحة مجمعة ٢١، ٢، ٣، ٥). وإذا ما سلطنا الضوء على أهم القطع لوجدنا أنها مقرنسات Modillones بها تجعيدات فى الانحناء الخاص بالحلية المعمارية المقعرة nacela وكذا بعض اللوحات الخشبية التى تدخل فى تبادل مع أخرى التى توجد فى رفرف مفترض أو كورنيش داخل المبنى، ويلاحظ أن الأولى شبيهة بأرجل أبواب طليطلية quiciarelas ترجع إلى القرن الحادى عشر، وتشبه كذلك بعض الأجزاء التى عثر عليها فى مدينة إلبيرة والتى تؤرخ بالسنوات الأخيرة لعصر الخلافة القرطبية؛ ويلاحظ أن كافة هذه القطع بها شريط وسط الواجهة، وهذا تطبيق لتقليد متبع فى رفارف المسجد الجامع بقرطبة ومدينة الزهراء ومسجد تطيلة. ولا تختلف التوريقات من حيث الجوهر عما وصفناه فى كل من طليطلة والجعفرية حيث نجد السعفات المدببة والمصحوبة بالأشكال الأسطوانية حيث يتنوع عدد الاسطوانات (لوحة مجمعة ٢١، ١: ٧، ٨، ٩، ١٠) وربما كان ذلك سيرًا على إيقاع الزخارف الجصية القرطبية فى "ساحة الشهداء" وفى مدينة إلبيرة، إلا أنها غير جيدة الصنع وغير ثرية بالمقارنة بما هو قائم فى طليطلة وباب لاس أويلجاس فى برغش (لوحة مجمعة ٢١، ١: من رقم ١٤ إلى ١٩) أو قصر الجعفرية (لوحة مجمعة ٢١، ١: A) ويعتبر كل ذلك بمثابة إعلان عن ظهور السعفات المرابطية التى أخذت الأشكال الأسطوانية فيها طابع الاستمرارية بمعدل واحد لكل طرفين مدببين أو ورقتين، وجاء ذلك ابتداء من الزخارف الجصية

التى عثر عليها فى الماورور Mawror الغرناطى، والزخارف الجصية فى مسجد تلمسان و "الكاستيخو" بمرسية (لوحة مجمعة ٢١، ١: C,D,E,F,G) وتفتقر السعفات التى عثر عليها فى القصبة لمثل هذه الأشكال الأسطوانية (لوحة مجمعة ٢١، ٥-١) والتوريقات من H حتى I فى الشكل ٢١ ترجع إلى حوض حجرى من شاطبة يرجع إلى القرن الحادى عشر.

ظهرت فى بعض القطع الجصية الخاصة بالمسجد بعض التوريقات (لوحة مجمعة ٢١، ٤) التى تحمل بعض التطور مقارنة بالزخارف الجصية القرطبية، وكذلك نوع من الخرز Contario (لوحة مجمعة ٢١، ٤-١) به اسطوانتان مع وجود نقطة فى الوسط، وقد تكرر ذلك فى الأشكال المدهونة فى الجعفرية وفى أشرطة المقبرية فى قلعة بنى حماد بالجزائر وألمرية (ق ١٢) وتكرر فى الأسقف المدهونة (ق ١١) فى المسجد الجامع بالقيروان. والاحتمال كبير فى أن تكون هذه السلاسل قد انبثقت من الزخارف الجصية العباسية فى السامرا ومصر. نشير أيضًا إلى بعض إزارات خشبية مجزأة درسها هـ. تراس (لوحة مجمعة ٢١، ٦، ٧) والتى ترجع فى نظر الباحث إلى القرن الحادى عشر على ما يبدو. هناك أيضًا سعفات مدببة بها أشكال أسطوانية منفردة ومدمجة داخل الشكل وكذا ثمرة الأناناس المرسومة داخل عقود مفصصة (ثلاثة فصوص) ومنفرجة، وهذا ليس بمستغرب فى الإزارات الطليطلية القديمة حيث يلاحظ أن أشرطتها مزخرفة بمسبحة من الأشكال الأسطوانية حلت محل الوريدات التى كانت فى الأشرطة الطليطلية وفى قصر الجعفرية؛ ونرى الوحدة الزخرفية نفسها مصحوبة باسطوانات صغيرة فى التشبيكات الحجرية بمدينة الزهراء.

وعودة إلى الأشكال المتموجة أو الخطاطيف ganchos الكائنة فى انحناء الحلية المعمارية المقعرة nacela يلاحظ وجودها كان شبه إجبارى فى القصور التى شيدت خلال القرنين العاشر والحادى عشر، وهناك أنماط لها فى الشكل رقم ٢٢ ابتداء بما

هو قرطبي، يعود إلى عصر الإمارة، في المسجد الجامع - بوابة سان استبان - ثم شهدناها بعد ذلك في مدينة الزهراء (١)، (٢)، (٣)، وكذلك المقرنسات تحت الرفارف بمسجد تطيلة وبطن عقد المقصورة في المسجد المذكور نفسه (٤) ومقرنسات في حصن غورماج الذي يرجع إلى عصر الخلافة، وكذلك العقود الكائنة في قصر الجعفرية التي سبق الحديث عنها (٥)، كما توجد في أرجل الأبواب **quiciarelas** الطليطلية، وهناك أمثلة متفرقة وبعيدة جغرافيًا مثل قصر سدراته بالجزائر (ق ١١) طبقًا لفان برشيم **V. Berchem** (٦) وفي سامرا، وهكذا حتى النماذج الفارسية الساسانية. هناك أيضًا عقد أو مقرنسات رفارف في مدينة إلبيرة (٧). كما يوجد أيضًا في ماورور بغرناطة (٨) وزخارف جصية قرطبية (ق ١١) (٩)، وكتلة حجرية قرطبية (ق ١٠، ١١) (١٠) وقصر الجعفرية (١١) وقطع من الجص من حصن بالاجير (١٢)، ونموذج مرابطي في مسجد تلمسان (١٣) وعقب باب من الحجر بقصبة بطليوس (ق ١١) درسه تورّس بالباس (١٥). كما ستظهر هذه الأنماط المجعدة في كوابيل وعقود بوابات ونوافذ في قصر الحمراء ابتداء من جنة العريّف (١٦) ومقرنسات ذات تموجات في كرانيش حجرية في المعابد الرومانية في دروقة (١٤).

أما فيما يتعلق بمسجد القصبة في ألمرية فلم نعثر على اى أثر لمثل هذا الصنف من دور العبادة الخاصة على شاكلة ما هو في قصر الجعفرية، وهنا تكمن المشكلة في البلاطات الخمس الخاصة بالجب الذي يفترض أنه يرجع لعصر الخلافة - والتي تظهر تحت رقم ٥ في المخطط العام للقصبة. وتقع هذه البلاطات داخل سور، وبها ميل عنيف، الأمر الذي تُرى فيه وكأنها عبارة عن مخطط "شبه منحرف"، ويلاحظ أن البلاطة المركزية هي الأطول وهذا أمر غير مألوف نوعًا ما في الأجباب الأسبانية الإسلامية. غير أن عدم الانتظام هذا واتجاه البلاطات من الجنوب إلى الشمال يساعدان على الجمع بين الصهريج والمساجد. ومن جانب آخر نجد أن المساجد تحظى بالاهتمام الرئيسي في كافة القصبات: تونس وفاس بالي وعدية بالرباط

وشريش. وكذلك فى قصبة ملقة طبقًا للروايات العربية، رغم عدم وجودها الآن. وتشير المصادر العربية إلى وجود مسجد صغير فى قصبة أشبيلية ومرتولة وبطليوس، وفى المغرب نجد دشيرة وأفراج Afrag بسبتة (طبقًا للأنصارى). وبشكل استثنائى لا يوجد مسجد خاص فى قصبة الحمراء وربما كان موجودًا وحل محله مصلى فى الهواء الطلق خارج الأسوار أو فى المصليات التى كانت فى الحمراء على عهد إسماعيل الأول. وفيما يتعلق بالحصون فإننا نجد أن المصادر العربية والمسيحية تحدثنا عن مساجد حصون مثلما هو الحال فى حصن Ambra المجاور لبيجو Pego (أليكانتى). وفيما يتعلق بقصبة ألمرية نجد أن جومث مورينو يحدثنا عن وجود مصلى مسيحى يطلق عليه "المسجد" ermita مجاورًا للجب وتتجه بلاطاته وجهة القبلة؛ وربما شيد المسجد الجديد على أطلال القديم أو أن الصهريج الذى يرجع إلى عصر الخلافة تعرض لتحول فى الوظيفة ليصبح مسجدًا خلال القرن الحادى عشر. وعلى أية حال يجب علينا أن نفهم سر عدم الانتظام الذى عليه البلاطة المركزية حتى لو كان المبنى جبًا وكذلك اتجاه. ويفسر لنا كارا بارّيو نويبو الأمر مشيرًا إلى: "أنه إذا ما كانت البلاطات من الداخل على الوضع الذى هى عليه فهذا مرجعه إلى الوصول إلى أكبر قدر من المقاومة لقوة دفع المياه فى الأركان وبالتالى يتم توزيع المقاومة من خلال درجات الميل إزاء الحوائط الرئيسية والتوصل بذلك إلى مسطح صغير للمقاومة بفضل الأركان ذات المسطح المثلث. ويفسر هذا أيضًا سر سمك الحوائط الداخلية وهى كلها من الملاط mortero القوى حيث تبلغ الحوائط المركزية أقصى درجة سُمك. ولانعدم وجود أجباب انتظمت بلاطاتها تحت المساجد مثل مسجد قصبة تونس، حيث نجد الصهريج ذا مخطط شبه منحرف وبالتالى فالبلاطات مختلفة الأطوال مثل الحالة التى نجدها فى ألمرية. كما نعثر أيضًا على أجباب تحت صحون بعض المنازل الجزائرية حيث تتوافق بلاطات الأجباب مع العقود الثلاثة الخاصة ببائكة الصحن.

٤- مساكن أحياء ألمرية:

تعرضت المساكن العربية لقصبة ألمرية لحالة تدهور شديدة، وتعرضت لتعديلات تتجاوز توجهات القرن الحادى عشر، وهناك نجد بعض المنازل التى لا يمكن أن نجدد بوضوح صحونها؛ وفى عام ١٩٤٥ ظهر منزل عربى فى الحى الذى يقع خارج الأسوار وهو حى "الحود" دى لاشانكا Chanca (لوحة مجمعة ٢٣، ١ رسمه إيميلو بيرالى وقام تورس بالباس بدراسته)، هذا المنزل له مخطط شبيه ببعض المنازل الموحدية التى تم انتشالها فى بلدة Cieza (مرسية)، وبمنازل أخرى فى بلنسية ترجع إلى نهاية ق ١٢ وبداية ق ١٣ وبذلك تسبق منزل "خيانن دى رندة "G. de Ronda الناصرى الذى يرجع إلى القرن الثالث عشر. وعندما نقارن منزل شانكا مع هذا المنزل الأخير بشكل مباشر يمكن القول بأنهما يرجعان إلى المرحلة الزمنية نفسها. غير أن المنزل الذى عثر عليه فى ألمرية حوى وزرة مدهونة بها أشكال زخرفية هندسية منحنية الخطوط (لوحة مجمعة ٢٣، ٣) وهى وزرة شبيهة للغاية بوزرات مدهونة فى الصحن ذى التقاطع المرابطى فى مراكش وبوزرات أخرى ترجع للمرحلة الزمنية نفسها عثر عليها تحت أرض صحن مونتريا Monteria فى قصر أشبيلية. وهذه النماذج جميعها تعلن مقدم الوزرات الرائعة فى الحمراء خلال القرن الرابع عشر؛ وعلى هذا فإننا إذا ما نظرنا إلى وزرة منزل شانكا لقلنا إن هذا المنزل يرجع إلى النصف الأول من القرن الثانى عشر.

لا يتوافق مخطط منزل "لاتشانكا" مع نمط المسكن المخصص للحامية العسكرية، والذى نجده فى قصبة ملقة متضمنًا صحنًا مربعًا يتسم بالبساطة تطل عليه أربع صالات مستطيلة ولا توجد به بوائك، وهذه كلها سمات من السهل تطبيقها على مساكن قصبة الحمراء؛ ومع ذلك ففى هذه النماذج الأخيرة نجد قواطيع خاصة وكأنها مخادع خاصة يحددها مستوى ارتفاع الأرضية؛ غير أن المسكن الموجود فى ألمرية ينسب إلى فئة اجتماعية أعلى حيث نرى الصحن المستطيل المخطط والبائكة

الوحيدة فى الجهة الشمالية والمكونة من ثلاثة عقود أوسطها أكبرها، ثم تأتى بعد ذلك صالة مستطيلة غير متسقة الأضلاع والمحددة فى أضلاعها الصغرى بفراغات صغيرة كأنها مخادع أحدها ذو عقد فاصل عند المدخل؛ وعلى الضلعين الشرقى والغربى للصحن هناك صالات أخرى مستطيلة لها قواطيعها عند الأطراف كما أن الأرضية من الخرسانة الجصية. ويتوسط الصحن بركة صغيرة مربعة يصاحبها ذلك البروز التقليدى المربع المتجه إلى الداخل بغرض وضع الحوض أو الفسقية؛ وإلى جوار الصحن هناك مساحة مخصصة للجب، غير أنه من غير المعروف كيف كان مدخل المنزل فى هذا الجزء.

سبق أن قلنا بأن هذا المنزل يتوافق فى كثير من سماته مع المنازل والقصور العربية التى ترجع للقرون الثانى عشر والثالث عشر والرابع عشر فى الأندلس وفى الشمال الأفريقى، كما أنه له اسم مشترك هو المنزل ذو البوائك المكونة من عقود ثلاثة غير متساوية، وهو نوع من النمطية الموروثة عن عمارة المنازل فى عصر الموحدين، ذلك أن العقد الأكبر لم يكن معهوداً فى عمارة المنازل والقصور خلال القرنين العاشر والحادى عشر. وقد سبقت الإشارة إلى هذه النمطية من البوائك ذات العقود الثلاثة غير المتساوية فى منازل فى الفسطاط ترجع إلى نهاية القرن التاسع وبداية القرن العاشر؛ وفى هذه الحالة الخاصة يمكن أن نذكر الحالة الخاصة بمدخل المجلس فى السراى الكائن فى الجهة الشمالية لصحن جنة العريف حيث نلاحظ أن عقده الأوسط أكبر من العقدين المتاخمين له. وسوف نتحدث فى الفصل الرابع من هذا الكتاب عن المنازل العربية. عُثر فى منزل آخر فى ألمرية على بقايا وزرات مدهونة بها زخارف هندسية مستقيمة الخطوط (لوحة مجمعة ٢٣، ٤، ٥) وطبق نجمى من ثمانية أطراف مائلة داخل آخر ذى ثمانية أطراف مدببة أو داخل مُرَبعّين متداخلين، وهذه الوحدة الزخرفية نجدها وقد تحددت ملامحها بوضوح فى أقبية مسجد الباب المردوم وفى المقربصات المرابطية فى شمال أفريقيا؛ هنا أشرطة عريضة من تشبيكات تضم

أشكالاً أسطوانية معقودة ببعضها ومفرغة، شبيهة بأشرطة جصية فى مسجد سان خوان، ومهمتها استكمال العناصر الزخرفية. هناك وزرة أخرى بها تشبيكة من ثمانية أطراف فى وضع عادى، ونشاهد أيضًا الأشرطة نفسها التى وجدناها فى الوزرة السابقة (لوحة مجمعة ٢٢، ٦)؛ ويكتمل الثراء الزخرفى لهذه الوحدة من خلال إطار للتشبيكة المركزية به ميداليات ذات أربعة أطراف مثلثة Cartabon وأربعة فصوص وهى وحدة منبثقة من التشبيكات الحجرية الكائنة فى المسجد الجامع بقرطبة فى التوسعة التى تمت فى عهد الحكم الثانى والمنصور بن أبى عامر (لوحة مجمعة ٢٣، ٧، ٨). يمكن أن نرى بالوزرات الخطوط الأولية غير الواضحة (لوحة مجمعة ٢٢، ٥) التى هى إحدى سمات الرسامين arrimaderos الأشبيليين (ق ١٢)، حيث كانوا يستخدمون الفرجار والمسطرة عند تنفيذ الأشكال. وتقودنا هذه المقارنات والنماذج التى عرضنا لها مسبقًا إلى أن نضع بعض منازل ألمرية - بدءًا بذلك المنزل ذى البائكة المكونة من عقود ثلاثة - فى إطار عصر المرابطين وليس عصر الموحدين، حيث تنبثق من وزراتها الأشكال الزخرفية الهندسية والأشرطة ذات السلاسل المعقودة التى خرجت من لدن الرسماين الأشبيليين، وفى "الكاستيخو" بمرسية (انظر الفصل الثالث شكل ٨، ٢١) هناك قطعة مهمة من الجص تنسب لهذه المنازل فى ألمرية وهذا ذات عناصر زخرفية من الأكانتوس الذى يمتد بشكل حلزونى وله زهرة ذات ثمانى بتلات فى الوسط (لوحة مجمعة ٢٣، ٢) والذى يمكن أن نربطه من حيث المبدأ بالأكانتوس تلك الأشكال التى درسها هـ. تراس فى المساجد المرابطية فى تلمسان والقرويين وقبة الباروديين (انظر الفصل الرابع من هذا الكتاب أشكال ٢٥، ٢٥-١).

ملقــة:

كانت مدينة جميلة تغنى بها الشعراء وكتاب الحوليات العربية، غير أن الثورات التى وقعت أثناء القرن الحادى عشر وخلال السنوات الأخيرة لحكم المرابطين وبداية

حكم الموحدين (طبقًا لرواية أحد المؤرخين خلال القرنين الثالث عشر والرابع عشر والتى علق عليها بايبى برميخو) أحدثت أضرارًا شديدة بمنشآت المدينة والقصبة. كان بنو حماد يحكمون ملقة خلال السنوات الأولى للقرن الحادى عشر وهم أسرة من أصول بربرية من شمال أفريقيا كانت تطمح للجلوس على مقعد الخلافة. حكم الحموديون فترة بدأت من ١٠١٦م حتى ١٠٣٥م، ثم أعقبهم الزيديّون من فرع باديس الغرناطى الذى ضم هذا الثغر لملكته التى كانت عاصمتها غرناطة؛ وهناك احتمال كبير فى قيام هذا الحاكم باتخاذ قرار بإعادة تخطيط دفاعات القصبة بالكامل والتى كانت مشيدة خلال القرن العاشر وتنسب بعض الحوليات العربية لباديس بناء هذه القلعة والتى قام يحيى (أول أفراد عائلة الحموديين) ببناء قصر على أعلى جزء فيها - طبقًا لرأى جومث مورينو - وربما أمكن إدخال توسعة على هذا القصر على يد الزيديين. ويلاحظ أن الفترة الزمنية الفاصلة بين هاتين الأسرتين تحول دون وضع تاريخ محدد ودقيق للآثار والأطلال التى عثرنا عليها اليوم حول هذا المقر الملكى، الذى كان من المؤكد أن لعبد الرحمن الثالث مقرًا به مثلما هو الحال فى قصبة ألمرية، ويقوم هذا الافتراض على ما ورد فى المقتبس لابن حيان من إشارة إلى قصبة ملقة كعاصمة لكورة الرجا Rayya وهو الاسم الذى حل محل الاسم القديم ملقة، ويؤكد هذه الرواية بعض جزازات الرخام المزخرفة سواء الرومانية أو الخلافية التى عثر عليها على أرض الحصن والمناطق المجاورة له، وهنا نجد أن تورس بالباس لا يستبعد وجود البيزنطيين هناك استنادًا إلى المقرّين اللذين تحيط بهما أسوار متراكزة .Concentrico وعلينا ألا ننسى أيضًا أن بعض المؤرخين العرب أشار إلى مسجد شيد خلال القرن الثالث عشر فى القصبة.

وكانت قمة الهضبة - فى القصبة - مستطيلة تحيط بها أسوار ذات أبراج، الأمر الذى جعلها المكان الأمثل لإقامة القصور وباقى الأماكن الأخرى المسوّرة (لوحة مجمعة ٢٤، ١) مثل منطقة قصور فى الطرف الغربى (a) والتى ربما امتدت إلى (b)

حيث قام الناصريون (فى مرحلة زمنية خلال القرن الرابع عشر) ببناء مساكن أرستقراطية مثل تلك التي نراها بعد الكثير من عمليات الترميم التى جرت خلال السنوات الأخيرة. وتقع المنطقة (C) فى أقصى الشرق وهى عبارة عن مساكن مخصصة للحامية العسكرية وبعض الحمامات والأجباب المعاصرة للقصور التى شيدت خلال القرن الحادى عشر، وهى مبانٍ ربما تعرضت لتعديلات خلال القرون التالية. هذه المساكن عبارة عن خلايا لها صحن مربع وأربع حجرات - كحد أقصى - تطل عليه، دون أن تكون هناك أية آثار لوجود بائكة. وفيما يتعلق بمشكلة المسجد الخاص، فهى مشكلة لم يتم التوصل إلى حل كامل لها فى إطار عصر ملوك الطوائف، ومع هذا يجرى الحديث عن مسجد له عقد فى غرفة مستطيلة متجهة نحو الجنوب الشرقى، إلى يمين البائكة الكائنة فى المنطقة (a) والتى أشرنا إليها فى المخطط بحرف X هناك عقد حدوى مفرطح بعض الشيء (لوحة مجمعة ٢٤، ١-١) مثل تلك العقود التى نراها فى الطابق الأول لبرج التروبادور بالجعفرية، ويلاحظ اختلاف قليل فى حجم الكتل الحجرية (السنجات) والشرشرة Jarjas فى الجزء العلوى للمفتاح، وهذا على شاكلة الأسلوب المتبع فى بعض العقود فى مدينة الزهراء، أى عندما يكون هناك شبه بين العقد والعضادات الحجرية كحامل له.

أما القصر الذى شيد خلال القرن الحادى عشر فى القطاع (a) فهو يقع فى مكان يطلق عليه "حجرات غرناطة"، ويطلق عليه مؤخراً مسمى آخر هو "قصر النوافير" P. surtidores، وهو قصر مستطيل المخطط حيث يمكن مشاهدة أسواره المحيطة به التى أعيد بناؤها. لم يتبق من كلتا الغرفتين غير المنتظمتى الأبعاد apaisadas إلا الفراغات الأولية وكذلك نوع من السراى المربع الكائن فى الضلع الغربى والذى ربما كان موازياً لمربع آخر على الطرف الآخر الذى زال (٢٤، ٢ طبقًا لتورس بالباس) وأمام هذه الغرف غير منتظمة المساحة apaisadas أو ما يمكن أن يطلق عليها بالمجالس تولى الناصريون، خلال القرنين الثالث عشر والرابع عشر،

إقامة بائكة من ثلاثة عقود أوسطها أكبرها، وأكبر دليل على ذلك هو العقود (لوحة مجمعة ٢٥ : ٥) التى ربما حلت محل أخرى سابقة عليها. نجد أيضًا فى صالة التشريفات الرئيسية ثلاثة عقود حدوية (لوحة مجمعة ٢٥: ٢، ٣، ٤) على طراز عصر الخلافة، وفى السراى الكائن فى الضلع الغربى للبائكة، لازالت هناك واجهاته حيث نرى عقدين من العقود المفصصة ذات الخمسة فصوص والتى تمتد فيها الانحناءات لتتشابك فوق مفاتيح العقود من خلال عُقَدَ (ميمات)أسطوانية وامتداد التشابك وتداخله مع إطار الطنف، وجاء كل ذلك من الجص والتفريغ (لوحة مجمعة ٢٤، ٣). ويلاحظ أن هذه العقود تسير على نهج عصر الخلافة القرطبى بإدخال العقدة (الميم) الأسطوانية التى شهدناها فى مفاتيح العقود الطليلطية وفى الجعفرية. كذلك تجدر الإشارة إلى عقد آخر يحتمل أنه كان جزءًا من القصر الذى كان قائمًا فى إحدى المساحات (لوحة مجمعة ٢٤، ٤) وهو عقد حدوى ذو فصوص، بالإضافة إلى عقدين آخرين غير مكتملين فى الجوانب، وهى عقود متراكبة حدوية ومفصصة طبقًا للوحدة الزخرفية التى عثر عليها فى مئذنة "الخيرالدا" بأشبيلية (٤-١) وربما كان العقد الملقى نوعًا من الترميم الذى أدخل على نموذج قديم؛ ويساعدنا اكتشاف الصحن ذى التقاطع de crucero فى المنزل المسمى Contratacion (التعاقد) بقصر أشبيلية والذى أقيم بين نهاية القرن الحادى عشر وبداية القرن الثانى عشر، والذى سوف نتحدث عنه لاحقًا، على الأخذ بالافتراض المتعلق بمخطط قصر ملقة: أى أن هناك بوائك فى الأضلاع الصغرى للصحن المستطيل مكونة من ثلاثة عقود ربما كان أوسطها أكبرها وكذلك سرايان أو مجلسان مضافان لهما عقود مدخل مكونة من ثلاثة وطنف مشترك بينهما، وفى أطراف البوائك والصالات هناك سرايات للاستجمام. وعمومًا نجد أمامنا صالات ذات ثلاثة أجزاء نراها فى قصور ملوك الطوائف الأخرى حيث يعود تاريخها إلى عصر مدينة الزهراء والمنية الرومانية. ولولا وجود طبقة الزخارف الجصية فى العقود الملقية لكان من الممكن أن نراها على أنها قرطبية ليس لها مثيل حتى الآن

فى القصور التى قمنا بوصفها، اللهم إلا فى طليطلة حيث يشبهها العقدان التوءمان ذوار الطنف المشترك فى البيت الكائن فى شارع نونيث دى أرثى.

والعقود الثلاثة الكائنة فى المجلس الذى لازال قائمًا نعثر فيها على الواجهة نفسها سواء من الداخل أو الخارج. وهى عقود حدوية مشرشرة ذات درجة انحناء ٢/١ وبراذع وسنجات مستمرة أو أنها مرئية داخل الانحناء، وهناك تناوب بين السنجات المزخرفة والملساء الغائرة، ويبلغ عدد السنجات إحدى عشرة لكل عقد حيث يلتقى امتدادها عند منتصف خط الحدائر، كما أن المنكب ليس له مركز وله ثلاث قطع، أما الوجه الجنوبى أو الداخلى (لوحة مجمعة ٢٥، ٣ رسم كامبس كاثورلا) فيحمل منبتًا جديداً من نوعه فى حنية قوالب منكب العقد؛ وإذا ما استثنينا التوريقات لوجدنا أن باقى العناصر تتوافق مع نموذج العقود الداخلية فى الصالون الكبير بمدينة الزهراء. وإذا ما تناولنا الأبعاد سنجد أنها عقود ملساء مقارنة لها بالعقود التى أشرنا إليها فى مدينة الزهراء (٣,٦٠م×٤,٥٠م ارتفاعًا حتى الخط الأفقى للطنف). أما الحلية المعمارية المتموجة Cimacio فهى فى صورة أشكال هرمية مقلوبة وغير مكتملة، وتتسم بانها ملساء ولها بروز واضح، كما نلاحظ أن يد الترميم جرت على الدعائم. وإذا ما حذفنا من وصف هذه العقود كلاً من العناصر الزخرفية وارتفاع المساحة الداخلة فيها لوجدنا أنها تتوافق مع العقود الثلاثة الموجودة فى صحن الجص بقصر أشبيلية، والتى يمكن أن ترجع - كما قلنا قبل ذلك - إلى نهاية القرن الحادى عشر وبداية الثانى عشر. ويلاحظ أن هذه العقود الأخيرة تضم فى الجزء العلوى منها نوافذ ثلاثة والتى يمكن تنفيذها أيضًا فوق العقود الخاصة بقصبة ملقة، ونستند فى هذا الافتراض على جزازات من تشبيكات لها انحناء فى الجزء العلوى يبلغ نصف نقطة عثر عليها فى القصبة. هناك جزازات أخرى من زخارف جصية تساعدنا على القول بأن الحوائط الأربعة فى المجلس الرئيسى كانت تضم فى الجزء العلوى منها أفاريز مزخرفة، وهذا يعتبر سابقة لما سنشاهده فى صالات

القصور الناصرية ابتداء من القرن الثالث عشر. وربما اتفق ما وصفناه مع ما هو قائم فى كل من ملقة وغرناطة باديس الرجل الذى لا نعرف معلومات يقينية عن قصره الشهير المسمى "الجايو" (الديك).

١- الزخرفة:

تحيط بالعقود الثلاثة زخارف جصية عبارة عن السعفة المدببة دون الأشكال الأسطوانية، وهو عنصر زخرفى ذو انتشار واسع سواء فى الواجهات أو الأضلاع الخاصة بالبراذع وبنيقات (albanegas) العقود، إضافة إلى اللفائف المرتبطة بالساق المحورية أو ما يسمى بشجرة الحياة. وفيما يتعلق بالسنجات المزخرفة لوجدنا أن المعيِّنات الكاملة أو المجزَّأة هى البطل الرئيسى فى تبادل مع أغصان محورية ذات قوالب مختلفة، وهذا نوع من تقليد حر فى السنجات والطنف الكائنة فى مدينة الزهراء. وبالأسلوب نفسه تمت زخرفة سنجة جصية ترجع إلى دير القديسة كلارا فى ملقة، طبقًا لرسم قدمه لنا جومث مورينو (لوحة مجمعة ٢٤، ٥). ومع هذا لم تغب السعفة المدببة ذات الأشكال الأسطوانية المدمجة فيها، ودليلنا فى هذا بعض جزازات من الجص (٢٦، ١٣) حيث نلاحظ فيها شكل ثمرة الأناناس ذات الفجوات والأطراف المدببة (لوحة مجمعة ٢٧، ٢) وهذا صنف من الزخرفة يعتبر إرهاصة لبعض الزخارف الجصية المرابطية، وربما كانت هذه الأشكال النباتية موروثة من عهد مملكة باديس. هناك تشبيكات لنوافذ كبيرة بها زخارف هندسية سداسية الشكل نراها منفذة فى خشب قديم فى طليطلة وفى الجعفرية (٢٦، ١١) وربما كانت هذه الزخارف منبثقة من أنماط مشرقية أو مصرية، وربما كان النموذج الأصلى لها أشكال زخرفية جصية فى نيسابور وما تولّد عنها فى مسجد ابن طولون بالقاهرة. وتدخل تشبيكة ملَقية أخرى فى هذه الدائرة، لها أطباق نجمية سداسية داخل أشكال سداسية (لوحة مجمعة ٢٦، ٣)، وذلك فى توازٍ مع الزخارف الجصية بالمسجد القاهرى (٢٦، ٣-١)، وكذلك الأمر مع

تشبيكة خلافية فى قرطبة توجد الآن فى المتحف الإقليمى لهذه المدينة. أما بالنسبة للطنف فنجد أن بعضها مزخرف بموضوعات نباتية (٢٦، ٩، ١٠) وبعضها على شكل سلسلة تتوافق كثيراً مع الأسلوب الذى وجدناه فى مسجد القديس خوان فى ألمرية (لوحة مجمعة ٢٦، A،١٢) .

ويمكننا أن نتولى بالدراسة، فى موضع آخر، جزازات من الحجر أو الرخام ترجع إلى القرن العاشر والنصف الأول من القرن التالى (لوحة مجمعة ٢٦، الصورة العلوية ١، ٢، ٦، ٧، ٨) وكلها ذات طابع خلافى إذا ما قارنا كلاً من ١، ٢ بالجزازات B،A التى ترجع لمدينة الزهراء. كذلك نجد قطعًا أخرى فى إطار هذا التأثير القرطبى تتمثل فى أجزاء من تيجان أعمدة وقواعدها (لوحة مجمعة ٢٦، ٤، ٥، ١٨). يبرز أيضًا تاج عمود مركب يتسم بغرابة أصوله وهو تاج فى حالة متدهورة، يتسم بانه أملس على شاكلة تيجان الأعمدة السرقسطية (لوحة مجمعة ٢٦، ١٦). نعثر أيضًا على كتلة حجرية مزخرفة هى بمثابة منيم لحمل رفرف حجرى على شاكلة ما شهدناه فى مدينة الزهراء (لوحة مجمعة ٢٦، ١٧). ومن الناحية الزخرفية نجد أن القطعة الرئيسية يمكن أن تكون عضادة من الرخام عثر عليها فى القصبة (لوحة مجمعة ٢٧، ١) حيث يلاحظ وجود مستطيل مركزى كبير وطنف محيط به مفعم بالتوريقات غير أننا لا نكاد نلاحظ أى تطور فى هذه العناصر مقارنة بأبرز العناصر الموروثة عن قرطبة النصف الثانى من القرن العاشر بما فى ذلك الأغصان ذات الأحزمة الثلاثة؛ نجد أيضًا إبزيمات للأغصان وسعفات ذات أشكال أسطوانية بين الأوراق وأشكالاً نباتية مهجنة على شكل قلب، إضافة إلى الموضوع الرئيسى وهو المستطيل على شكل فصوص مدببة وكمّ ضخم من الزهور ذات البتلات الأربع والست، ويوحى كل هذا بأنه خرج من المدرسة نفسها التى قامت بإعداد عضادات وطنف الصالون الكبير بمدينة الزهراء وعقد مدخل محراب المسجد الجامع بقرطبة، الأمر الذى يدفعنا إلى التفكير فى عملية انتقال محتملة لهذه العناصر الزخرفية إلى القصر الملقى، وهذا توجه غير

معهود كثيراً خلال القرن الحادى عشر خاصة إذا ما وضعنا فى الحسبان قطعًا طليطلية شبيهة بها فنياً. هناك كتلة حجرية أخرى يرى جومث مورينو أنها قطعة ملقية قديمة (لوحة مجمعة ٢٧، ٣-١) بها زخارف مسطحة وعقود ذات ثلاثة فصوص بانحناء بسيط فوق الأعمدة المزدوجة ذات الأبدان المضلعة **Sogueadas** ما يعطى الفرصة لوجود زهرات كبيرة متراكزة ذات طابع بيزنطى أو قوطى. ومن الصعب تصنيف هذه القطعة ذلك أن تلك العقود المفصصة لو كانت تسبق العقود المفصصة الخلافية فى التوسعة التى تمت فى المسجد الجامع بقرطبة على يد الحكم الثانى فإن الترتيب الزمنى لهذه العقود الأخيرة سوف يتغير، وهى العقود التى تقول عنها حتى الآن إنها منبثقة عن العمارة العباسية فى رأى كل من جومث مورينو وتورس بالباس.

وإذا ما تحدثنا عن الوحدات الزخرفية المرسومة التى عثر عليها فى القطاع C الخاص بالحامية والتى درسها تورس بالباس، لبرزت لنا وزرة مرسومة بلون الغراء والخلفية بُنّى وبها أشرطة متشابكة فى سلسلة مكونة أشكالاً نجمية ذات ثمانية أطراف، ويلاحظ أن الأشرطة بها أشكال أسطوانية (لوحة مجمعة ٢٧، ٣) وهى ترجع إلى القرن الثانى عشر على ما يبدو. هناك أيضًا حروف مرسومة باللون الأبيض على خلفية حمراء على وزرات أخرى (لوحة مجمعة ٢٧، ٦) وقد درسها تورس بالباس وأرجعها إلى القرن الثانى عشر بناء على الزخرفة النباتية ذات الأطراف المدببة الثلاثة والمتكررة فى نقوش كتابية ترجع لنهاية القرن الحادى عشر والقرن العشرين فى كل من بطليوس وألمرية، وهى موضوعات درسها ليفى بروفنسال. هناك أجزاء أخرى من الرخام بها نقوش كتابية كوفية محفورة (لوحة مجمعة ٢٧، ٨) حيث يرى أوكانيا خيمنث أنها ترجع إلى القرن الثانى عشر. هناك أيضًا قطع أخرى من الخشب وخاصة المآزر بمملكة الطوائف. هناك زخارف كتابية كوفية عبارة عن الألف واللام المزهرين فى شكل مثلث به انحناء فى الجزء العلوى وإبزيم فى المنبت، وهذا يجعل هذه الوحدة متأخية مع الحروف الطويلة التى نجدها فى الزخارف الجصية فى مقابر

ساحة الشهداء والمئزر الطائفى. وخلفية القطعة التى نتحدث عنها (٢٧، ٤) عبارة عن سعفات مدببة بعضها به شكل اسطوانى واحد على شاكلة ما نراه فى الجص وكذلك أشرطة تشكل إطاراً به زهور ذات بتلات سبع وثمانٍ، كما أنها متكررة فى مآزر كثيرة فى القصبة (لوحة مجمعة ٢٧، ٥) غير أنها تضم هذه المرة زخارف كتابية بالخط الكوفى لفنانين عاشوا خلال القرن الثانى عشر أو الثالث عشر. نعثر أيضاً على أطراف دعامات أرفف مزخرفة، حيث نلاحظ أن الطرف الخارجى على شكل مقدمة مركب وسط النقطتين البارزتين فى القاعدة، وهذا سير على نهج نموذج طليطلى، وغرناطى أيضاً فى المقام الأول الأمر الذى يساعد على القول بأنه يرجع لتلك الفترة التى حكم فيها باديس ملقة. وإذا ما تناولنا الخزف الذى عثر عليه فى القصبة نلاحظ وجود قطعة من الطين به الاستمبا التى هى عبارة عن عقد متعدد الخطوط، أما المفتاح فهو عقدة، وربما يرجع تاريخ تلك القطعة إلى نهاية القرن الحادى عشر أو بداية الثانى عشر (لوحة مجمعة ٢٧، ٧).

وإذا ما نظرنا إلى كل هذه القطع لأمكننا القول بأن تلك القطع الحجرية ذات الأسلوب القرطبى ربما كانت جزءاً من قصر قديم سابق على عصر الحمّوديين، وهذا يتوافق مع الحوائط وبعض الأبراج الخارجية المشيدة من الكتل الحجرية المرصوصة على الطريقة الأموية (أدية وشناوى)، والتى نراها أيضاً فى بناء البوابة المسماة بوابة المسيح **Cristo** التى جرى ترميمها خلال العصر الناصرى (لوحة مجمعة ٢٤، ١-٢). أضف إلى ما سبق هناك قطع من الدبش القديم على الشكل المعهود **Cilisonne** البيزنطى الذى شهدناه فى منازل قصبة ألمرية، كما أنها من الطرائق التقليدية المعهودة فى طليطلة والمناطق التابعة لها، وهذه القطع ربما ترجع إلى القرن الحادى عشر. ومعنى هذا أن القصبة الملقية شهدت تتابعاً معمارياً وفنياً بدأ بعصر الخلافة ثم الحموديين ثم الناصريين غير أن هذين العصرين الأخيرين ليست بينهما اختلافات أسلوبية جوهرية، وإذا ما تحدثنا عن الموروث من عصر الخلافة (ق ١٠)، مثلما هو

الحال فى قصبة ألمرية، لوجدنا أنه أعيد بناؤه وكانت عقوده على شاكلة العقود خلال القرن الحادى عشر، وهى خلال فترة حكم يحيى أو باديس مع وجود اختلاف خادع فى الجص والمازر (الوزرات).

غرناطـة :

أدت السيطرة العربية على هذه المدينة (غرناطة) خلال القرنين التاسع والعاشر، واتخاذ مدينة إلبيرة عاصمة للإقليم إلى قلة الموروث الآثارى فى هذه البلدة، سواء كان ذلك فى منطقة السبيكة – وهى اليوم قصر الحمراء – أو حى البيازين، الواقع على الجانب الآخر من نهر دروّ .Darro وقد تم التأكد من أنه خلال القرن العاشر كانت توجد قصبة أو حصن، ويرى جومث مورينو أنه ينسب إلى ما يسمى "بوابة إيرنان رومان" فى حىّ سان نيكولاس؛ وبناء على ما ورد فى رواية ابن الخطيب (ق ١١) ففى عام ١٠٠٢م حكم الزيديّون المدينة الذين قدموا إلى الأندلس من تونس تحت قيادة الزاوى بن زيدى الذى أقام فى غرناطة وجعل منها عاصمته بدلاً من مدينة إلبيرة (١٠١٠م)، ثم جاء من بعده حبّوس (١٠٢٥–١٠٣٨م) وباديس (١٠٣٨–١٠٧٣م) وعبد الله. وأثناء حكم هذا الأخير سقطت المدينة فى أيدى المرابطين. قام كل من حبّوس وباديس بإدخال تعديلات وإصلاحات مهمة على أسوار قصبة السبيكة والبيّازين ويلاحظ أن أسوار هذه الأخيرة كانت من الطابية ولازالت أبراجها قائمة، وهى أبراج ذات مخطط شبه اسطوانى مائل entalud بشكل واضح، ونذكر فى هذا المقام أبراج الجعفرية وطلبيرة، وكذا باب بيساس Pesas ومونايتا (لوحة مجمعة ٢٨، B،A) حيث يلاحظ أن كل واحدة تتسم بأن مدخلها به منحنى واحد، وفى الأولى منهما أدخلت تجديدات تمثلت فى عقد حدوى مدبب. هناك سمة أخرى من سمات غرناطة الزيديين ألا وهى عتب الباب المكون من سنجات فوق العقد، وهذه العناصر كلها نقل عن المنشآت التونسية.

وإذا ما تناولنا قصور الحكام الجدد فى الجزء العلوى من البيازين فلا نكاد نعرف شيئًا عنها من المنظور الآثارى؛ وقد كانت داخل القصبة المسماة القصبة القديمة الواقعة بين ما يطلق عليه "الدارالحرّة" (فى دير القديسة إيزابيل الذى عثر بجواره على أطلال سور متين من الطابية الخرسانية) وبين بوابات بيساس وإيرنان رومان. وجرت العادة إلى أنه ابتداء من القرن السادس عشر أطلق على قصر أو قصور الزيديين اسم "كاسادى جايو" C. del Gallo (بيت الديك) انطلاقًا من وجود وحدة تشكيلية معدنية عبارة عن ديك يركبه أحد المحاربين فى هذا المكان؛ والمكان فى حقيقة الأمر هو قصر باديس طبقًا لما ذكره ابن الخطيب، وكانت له صالة وبرطل به "دار" ومسجد، ويرى ويلهلم هونيرباخ W. Hoenrbach، الباحث الذى زودنا بهذه الأنباء، أن المكان ربما تم استخدامه على عهد محمد الأول مؤسس الأسرة الزيدية. ولما لم تتوفر لدينا معلومات عن مخططه وارتفاعه فليس أمامنا إلا عقود البوابات التى أشرنا إليها والكائنة فى الأسوار وعلى جسر نهر شنيل Genil إذ نجد أنها عبارة عن عقود حدوية مدببة ومشيدة من كتل حجرية مستطيلة وبروز فى التكسية وطريقة رصّ المداميك بواقع مدماك آدية Soga وثلاثة مداميك أو أكثر شناوى tizon، وهذه كلها من سمات البوابات التى شهدناها فى قصبة ألمرية وملقة وبوابة القديسة مارجاريتا فى ميورقة. وفوق العقود الحجرية للبوابات نجد فوق الطنف بناء من الآجر عبارة عن عقد عاتق descarga وعتب ذى سنجات. وابتداء من ذلك الحين سوف نرى أن ذلك النوع من العقود المصحوب بالعتب أحد أسس العمارة الغرناطية وربما كان العتب نقلاً عن بوابات رباط المنستير، واستمر الأمر على هذا الحال مثلما نجده فى غرناطة حيث نلاحظ وجوده فى بوابات لاحقة على سور الرباط التونسى أى خلال عصر الحفصيين. ومن بين العناصر المعمارية المهمة تبرز لنا واجهة العقد الحدوى الأوسط فى جسر "دارّو" التى تتسم بروعتها وسيرها على الأصول الموروثة فى قرطبة، إذ تتكون من ألواح حجرية رقيقة وسنجات ملساء بارزة وغائرة وعناصر زخرفية نباتية

فى منحنى المنكب، وهذه كلها أنماط (مصحوبة بالعتب ذى السنجات) استقرت كواحدة من المكونات المعمارية للمدينة حتى بعد القرن الحادى عشر بدءًا ببوابة الرملة **Bibarrmbla** .

وإذا ما انتقلنا لدراسة القطع الزخرفية المتناثرة هنا وهناك لبرزت لنا مجموعة مهمة من تيجان الأعمدة الملساء المركبة والكورنثيةالتى ترجع إلى ق ١١، وهى تيجان تكاد تتطابق مع تيجان أعمدة فى كل من ألمرية وجيان وتيجان حمام حارة اليهود فى ميورقة (شكل ٢٨). واستناداً إلى بعض القطع الموجودة فى "البانيويلو" **Banuelo** (الحمام الصغير) وفى المسجد الجامع الكائن فى السهل، الذى ربما يرجع إلى عهد حبوس، نجد أنها (أى هذه التيجان) فى المبانٍ الجديدة فى وضع تبادلى مع التيجان الأخرى ذات الأسلوب الموروث عن عصر الخلافة والتى جيء بها من قرطبة والتى يبلغ عددها اثنا عشر فى المسجد، ويرى جومث مورينو أن تاريخها يرجع إلى عام ٩٥١-٩٥٢م. وهناك بعض القطع المحفوظة فى متحف الآثار بالمدينة وهى قطع ذات طابع زخرفى غير عادى (١١)، (١٢) أحدها كورنثى به سيقان نباتية **Cauliculas**، ذات طابع قديم. ولا نستغرب أن نرى فى القصر الزيدى أو قصر باديس قطعًا ملساء ومزخرفة ترجع أصولها إلى قرطبة الخلافة، وهناك بعض تيجان الأعمدة التى تم تشكيلها فى المكان **adhoc** أحدها ذو طابع كورنثى، حيث نلاحظ واجهات الشكل السّبتى لها حواف بارزة (١) مثلما هو الحال فى تيجان الأعمدة الملساء فى قصر الجعفرية وبعض التيجان فى المهدية فى تونس ذات الطابع البيزنطى. هناك تاج عمود آخر أملس وغير مكتمل (٢) حيث نلاحظ به تجريداً يتسم فى الخطوط الغائرة فى مركز الواجهات الكائنة فى القطاع السفلى للسّبت وقد شهدنا هذا العنصر التجريدى فى تاج عمود فى ألمرية (لوحة مجمعة ٢١، ٨-B) وتكرر ذلك فى أحد حمامات ما يسمى "منزل القبور" **C. de las Tumbas** (٣) ولو أن هذا الأخير له قطاع واحد فى الواجهة وكذلك طوق يوجد بين الواجهات وبين الحلية المعمارية المحدبة **equino** وبذلك

يحل محل الخرز Contario الذى هو أحد العناصر القديمة مثلما هو الحال فى نموذج آخر فى الكاستيخو بمرسية (أنظر الفصل الثالث من هذا الكتاب) (لوحة مجمعة ٦، ١٠). هناك قطعة أخرى (٤) ترجع إلى منزل خيرونس Girones حيث نجد بها ذلك الخط الغائر فى مركز إحدى القطاعات السفلية فى الواجهات .Pencas وفى هذا الإطار تجدر الإشارة إلى تاجين صغيرين فى متحف قصر الحمراء (٥)، (٦) إذ يبدو أنهما من ألمرية، فلهما قطاع واحد فى الواجهة، ويرتبط التاج الأول بتيجان أعمدة حمام جيان الذى يرجع إلى القرن الحادى عشر (١٠). وفى حديقة القديسة ماريا دى الحمراء عثر على تاج عمود مركب وأملس (٧) يشبه أو يماثل تيجانًا أخرى عثر عليها فى "القصر الصغير" (المغرب) (٨) وبعض تيجان قلعة بنى حماد بالجزائر (٩) وتيجان أعمدة حمام حارة اليهود فى بالما دى ميورقة (١٢) وفى شانكا ألمرية وحمام خاكا. Jaca وهناك تاج عمود من ألمرية (لوحة مجمعة ٢١، ٨- C) يتوافق مع تاج غرناطي (لوحة مجمعة ٢٩، C) حيث يلاحظ أن البروز Cartellia يخرج من الواجهات Pencas الخاصة بالشكل السّبتي. وانطلاقًا من كل ما سبق عرضه لا يبدو أن الأندلس وشرقها والشمال الأفريقى قد اتخذت التيجان المزخرفة خلال القرن الحادى عشر وبالتالى فتلك التيجان المزخرفة التى ترجع إلى الفترة المذكورة هى استثناء مثل تلك التى نراها فى طليطلة والجعفرية وبعض التيجان الأخرى فى كل من ملقة وألمرية.

وبالنسبة للمبانٍ التى أنشئت فى عهد الزيديين يلاحظ أن أسقفها المستوية كانت لها كتل خشبية رائعة بارزة أطرافها على الطريقة التى تحدثنا عنها فى كل من طليطلة والجعفرية وألمرية، أى أنها كانت مزخرفة بورقتى سعفات مدببة أو أنها ذات أطراف بارزة سواء فى القاعدة أو النهاية التى على شكل مقدمة مركب مع وجود ما يشبه الترس المائل تجاه الطرف الداخلى، محاطًا بزهيرات كدليل على اتجاه تلك التركيبة البارزة إلى الأعلى إضافة إلى توريقات على الأضلاع والواجهة السفلى حيث نلاحظ وجود أشكال ثمرة الأناناس والسعفات المزدوجة المدببة والمصحوبة بالشكل

الاسطوانى عند نقطة التفريع. كما كانت تلك المبانٍ مزودة أيضًا برفارف خشبية جميلة (لوحة مجمعة ٢٩ من ١ إلى ٥، الرسم نشره جومث مورينو). هناك أيضًا القطعة رقم ٤ فى المتحف الوطنى للآثار بمدريد وهى قطعة تم ترميمها؛ ويضاف إلى القطع السابقة لوحة خاصة برفرف أو هيكلا خشبى يحمل العناصر الزخرفية النباتية نفسها (٥-١ رسم نشره جومث مورينو)، وتتسم سعفاتها بأنها ذات شكل اسطوانى واحد يحمل أشكال ثمرة الأناناس أو زهرات ذات سبع بتلات شديدة الارتباط بالتوريقات الجصية المتناثرة وكذلك بالمآزر التى درسناها فى قصبة ملقة. وبالنسبة لطرف الدعامة الذى هو على شكل مقدمة المركب والذى نلاحظه فى بعض الوحدات فإنه يخالف الأسلوب القرطبى حيث يوجد فى واجهته سعفات تتوسطها ثمرة الأناناس (٢) (٣) وقد برز ذلك بشكل مستتر فى تلك الدعامات البارزة التى نجدها فى الجعفرية وفى بعض أطراف الدعامات الطليطلية القديمة، إضافة إلى السقف المرابطى فى مسجد تلمسان (A طبقًا لمارسيه، وكذلك الأمر بالنسبة لقطع أخرى نجدها فى متحف فاس وقام بدراستها كامبازارد أماهان **Cambazard Amahan** حيث يشير فى دراسته إلى أنها ترجع إلى القرن الثانى عشر وربما كانت ترجع إلى العصر المرابطى. يلاحظ أيضًا أن أطراف الدعامات التى نتحدث عنها نجدها أيضًا منفذة من الحجارة فى بوابة مريسه دى ساليه **Mrisa de Sale** (ق ١٢) وتقوم بدور الحدائر حيث يستقر فوقها عقد المدخل الكبير (٩). ولابد أن شكل طرف مقدمة المركب قد انتشر فى المقرنسات الحجرية تحت الرفارف **modillon** والمستخدمة كمزاريب لشرفات الأبراج، وهذا ما نراه فى بعض أبراج الحمراء (٧)، (٨) (١٠). ولابد أن التوافق فى شكل أطراف دعامات الأسقف **Canecillos** فى العمارة التى شيدت خلال عصر ملوك الطوائف يرجع إلى قرطبة الخلافة حيث تمت عملية نقل ما على الحجر إلى الخشب رغم أننا لم نتعرف على نماذج من هذه المادة الأخيرة (الخشب) فى مدينة الزهراء حتى يكون استنتاجنا مؤكدًا، والاحتمال كبير فى أن

يكون شكل سن الرمح الكائن فى الجزء السفلى، وغير المعروف في قرطبة، قد فرض نفسه على غرناطة الزيديين، وترجع أصوله إلى شمال أفريقيا وربما كانت قلعة بنى حمود هى نقطة الانطلاق. يمكننا أن نشهد فى متاحفنا الكثير من القطع الخشبية على شاكلة تلك التى قمنا بوصفها، وترجع أصولها إلى كل من طليطلة وغرناطة ولو أن الحدود ليست واضحة فى هذا الشأن بين هذه المدينة وتلك. هناك قطع خشبية أخرى مزخرفة بأشكال أسطوانية ولفائف وخطاطيف كلها مرتبطة بقاعدة الاطلاع، وأحيانا ما نجد شكل الرقم ٨ ، كما نلاحظ تلك العناصر فى الحلية المقعرة **nacela** فى نهاية الطرف الخارجى (١٣) (١٤). وقد انتقل هذا الصنف من أطراف الدعامات **Canecillos** الذى شهدناه فى طليطلة إلى المغرب **Magreb** حيث نعثر فى متحف فاس على قطعة فريدة قام بدراستها كامبازار أماهان. واستمر استخدام الأخشاب فى هذا السياق فى غرناطة لأمد طويل بدءاً من مخزن الفحم **Alhondiga del carbon** وخاصة فى رفارف الحمراء.

وربما كانت العناصر الزخرفية النباتية التى تضم السعفات المدببة هى العناصر نفسها التى نجدها على العناصر الجصية والتى لا نكاد نعرف عنها شيئًا فى غرناطة اللهم إلا بعض الجزازات الجصية التى ترجع إلى عصر ما قبل الزيديين (نهاية ق ١٠) والتى تم اكتشافها فى إلبيرة وقام بدراستها جومث مورينو، واليوم نجدها ضمن كنوز متحف غرناطة (لوحة مجمعة ٢٩-١)، ويرى تورس بالباس أن المبدع هو مبدع لفن قرطبى محض لكنه يتسم بعدم الغنى وعدم الإتقان شأن تلك العناصر البعيدة عن قرطبة. وأيًا كان الموقف فهذه الجزازات تعتبر مقدمة وإرهاصة للزخارف الجصية الغرناطية خلال القرن الثانى عشر، ومنها الزخارف الجصية فى موروور إلى جوار الحمراء، وكذلك السعفة المدببة ذات الأشكال الأسطوانية، والأشرطة التى تحمل الأكانتوس وفى عقود حيث البروفيل مجعد أو على شكل خطاطيف وهى عناصر متراكبة بينها مساحة ملساء فى بطن العقد (لوحة مجمعة ٢٢، ٧). وحتى نتخيل

توريقات الزخارف الجصية الغرناطية خلال القرن الحادى عشر يجب أن نضع فى الحسبان تلك القطع التى جرت دراستها، فى قصبة ملقة (لوحة مجمعة ٢٦، ١٣ و ٢٧، ٢).

ولابد أن التجديد الذى يتمثل فى تتويج عقود الأبواب بعتب ذات سنجات، مثلما رأينا فى بوابة بيساس وبوابة مونايتا، أحدث تأثيره على عمارة مقر حبّوس وباديس نظراً لاستمرارية هذا النمط المعمارى فى البوابات الغرناطية خلال عصر الناصريين؛ وكنوع من التكريم والاعتراف بأهمية العتب ذات السنجات وتأثيره على العمارة العربية والمدجنة نقدم هنا بعض النماذج البارزة (لوحة مجمعة ٢٩-١): ١- البوابة الخارجية للمسجد الجامع بقرطبة، ٢- منارة مسجد حسان بالرباط (عصر الموحدين)، ٣- مسجد تنمال، ٤- باب النبيذ بالحمراء، ٥- باب الرملة بغرناطة، ٦- مدخل ميكسوار بالحمراء، ٧- مارستان غرناطة، ٨- واجهة قصر قمارش بالحمراء، ٩- بوابة بينادور الملكة (غرفة الزينة) بالحمراء، ١٠- بوابة الأرضيات السبع بالحمراء، ١١- واجهة قصر بدرو الأول بقصر اشبيلية، ١٢- كنيسة أجيلاردى كامبو (بالنسيا -Palencia) ١٣- قصر ترديسياس المدجن، ١٤- كنيسة القديسة ماريا بوادى الحجارة، ١٥- القصر المدجن أستوديّو (بالنسيا)، ١٦- القصر المدجن الخاص بالسيد جوتيير دى كارديناس، أوكانيا (طليطلة A، C) بوابات مدينة تونس.(ق ١٣) : B منارة سان سباستيان دى رندة، D مارستان غرناطة، E مدرسة غرناطة، F ألوندجا دل كاربون بغرناطة.

أشبيلية :

١- مدخل :

بناء على مبادرة البروفسور إيرنانديث دياث تم رفع الأنقاض الخاصة بسور قصر أشبيلية فى الجهة المطلة على "ميدان النصر"، والذى كان يطلق عليه قبل ذلك

ميدان "كانتوس"، وهناك تم الكشف عن مداميك من كتل حجرية ضخمة وكتل بارزة (Zarpas دعامات) فى الجزء السفلى، وهذه واحدة من سمات العمارة الأموية القرطبية. وسوف نتناول فى هذه الفقرة مناقشة نظرية جيرّيرو لوبيّو (عام ١٩٥٧) المتعلقة بدرجة قدم مخطط صالون السفراء فى قصر بدرو الأول المدجن الذى نراه فى الوقت الحالى، كما سوف نتناول الإسهامات المهمة السابقة والتى أدلى بدلوه فيها كل من خيستوسو والمعمارى توبينو. ويلاحظ أن الوقت الحاضر يشهد دراسات كثيرة معمارية وآثارية تتعلق فى ألكاثار دى أشبيلية، والتى تمخضت عن الكشف عن مخططين جديدين للمبانٍ الملكية فى "منزل التعاقد"C. de Contratacion وفى صحن مونبيريا أمام واجهة قصر بدرو الأول، وهذه المخططات كانت منذ عام ١٩٧٢م محط اهتمام كل من المعمارى ألفونسو خيمنث ومانثانو مارتوس، والآثار إم. أ. تابلاس رودريجث (لوحة مجمعة ٣٠، X) وأنطونيو ألماجرو. ونضيف هنا أيضًا ملاحظات روميرو موروبى الرجل الذى كان يشغل منصب أمين القصور الملكية قسطًا من الزمن، وفيلكس إيرنانديث. كانت صورة هذا المقر الملكى، منذ قرون مضت، عبارة عن غابة متشابكة الدروب ومعقدة من الأسوار ومن القطع التى تنسب إلى عصور مختلفة ابتداء بالعصر الرومانى وانتهاء بالعصر المدجن للملوك المسيحيين وهم ألفونسو الحكيم (العاشر) وألفونسو الحادى عشر وبدرو الأول، كان ألكاثار دى أشبيلية مقرًا للكثير من الأسر الحاكمة والبطون العربية والمسيحية مثله فى ذلك ما نراه فى قصر قرطبة وقصر غرناطة؛ ومن هنا فإن كل أسرة أو حاكم يضيف بصماته المعمارية وجاء هذا فى تتابع معقد من عمليات الترميم والإحلال، وما نراه هنا هو الوجه المناقض لما كان فى مدينة الزهراء، فالحصون الأموية أو العباسية المشرقية والمقار الملكية فى أفريقية أصبحت مهجورة بعد وقت قصير وبالتالى تمكنت الحفائر الآثارية من الكشف عن مخططاتها المعمارية. وقد شهدنا مثل هذه الأمثلة فى الأندلس، فإذا لم يكن المخطط قد تعرض للتعديلات الجوهرية فإنه يتعرض للاستئصال الذى يأتى فى شكل

موجة متلاحقة من الترميمات وموجة لصيقة بالثقافة المعمارية العربية والتى تتمثل فى قيام كل حاكم ببناء قصره الخاص به أو ترميم قصر أسلافه.

أصبحت الكلمة اللاتينية **Palatium** قصراً بالعربية؛ أضف إلى ذلك أن عمارة القصر العربى كانت تتم فوق أنقاض القصر الرومانى أو القوطى لأسباب استراتيجية وطبوغرافية، وأحياناً ما يتم ترميم هذه الأخيرة أو الإحلال بالكامل، وفى هذا المقام نجد أن قرطبة وأشبيلية سارتا فى مسارين متوازيين منذ أن قام عبد الرحمن الثالث بدمج المقر العربى ومقر الإقامة فى مبنى واحد لكلتا المدينتين؛ وهناك قام ملوك الطوائف بإقامة قصورهم وسار على هذا النهج المرابطون والموحدون؛ وإذا ما نظرنا إلى الجانب المسيحى لوجدنا أن فرناندو الثالث يستولى على قرطبة عام ١٢٣٦م واحتفظ العاهل بحقه فى الاستيلاء على مزار مدينة الزهراء وعلى الكثير من المُنْيات المجاورة بما فى ذلك أراضى قصر المدينة. وبالنسبة لهذا الأخير نجد أنه فيما يتعلق بالأنشطة المعمارية المسيحية الأولى قام ألفونسو العاشر أو ألفونسو الحادى عشر بإقامة القصر المسيحى على ضفاف نهر الوادى الكبير فى إطار مقر الإقامة. وبالنسبة لأشبيلية التى تم غزوها عام ١٢٤٨م على يد فرناندو الثالث أصبح قصرها مقراً للعاهل الجديد ولإبنه ألفونسو العاشر الذى ينسب إليه بناء قصر قوطى أضيف إلى قصر ربما كان عربياً، وكان اسم ذلك القصر "صحن التقاطع"**Patio del crucero** . ثم قام ألفونسو الحادى عشر بإقامة القبة المدجنة فى "صالة العدل" وهى عبارة عن مبنى ملحق بالصحن الموحدى المسمى "صحن الجص"، وقام بدرو الأول قصره ذا المخطط الجديد عام ١٣٦٤م، وجاء كل ذلك على أساس إدخال عمليات تعديل وهدم وإحلال مبانٍ جديدة محل المبانٍ العربية التى كشفت عن وجودها الحفائر التى جرت مؤخراً وخاصة فيما يتعلق بالمخططات. وفيما يتعلق بمسألة كون الملوك المسيحيين مجرد مقيمين فى القصور العربية الأشبيلية يرى جيرّيرو لوبيّو أن ألفونسو العاشر تمكن من معرفة القبة الشهيرة بمسمى "الثريا" فى القصر "المبارك" للمعتمد أحد ملوك

الطوائف، ويرى الباحث أن هذه القبة هى المخطط الذى قام عليه صالون السفراء فى قصر بدرو الأول. وإذا ما رجعنا إلى المراكشى فإن "الثريا" كانت قائمة حتى القرن الثالث عشر.

٢- المرحلة الأموية:

قام عبد الرحمن الثالث بإقصاء حاكم أشبيلية سعيد بن المنذر لعدم ولائه قبل أن ينصب نفسه خليفة عام ٩٢٩م؛ وكان هذا الحاكم قد قام بإعادة المبانٍ القديمة إلى سابق عهدها، والتى ربما ترجع إلى عصر الإمارة، إذ شيد أسواراً ذات أبراج - تم التعرف على ثلاثة عشر برجًا - واستخدم كتلاً حجرية على الطريقة المتبعة فى قرطبة الأموية (لوحة مجمعة ٣٠ K)، وجاء المبنى مستطيل المخطط يكاد يكون شبه منحرف وتبلغ مساحته هكتاراً ونصفًا تقريبًا (لوحة مجمعة ٣٠، A-B-C-D) وهذا أقل بكثير من قصر قرطبة الذى كاد يبلغ الثلاثة هكتارات، وهناك باب مفتوح فى السور بين البرجين الخامس والسادس يطل على "ميدان النصر" وهو باب ذو شكل أموى اكتشفه فيلكس إيرنانديث (لوحة مجمعة ٣١، من رقم ١ حتى ٤) ورغم ذلك فقد تعرض الباب لعمليات ترميم لاحقة طالت الواجهة الخارجية والداخلية التى تطل على صحن الأعلام (بانديراس)، وعلى أية حال يمكن القول بأن تلك كانت البوابة الرئيسية أو الرسمية للقصر وربما كانت البوابة الوحيدة خلال العصر الأموى، وهى بوابة ذات ثلاثة قطاعات حيث نشهد فى الواجهة عقد مدخل مباشر له أربعة دخلات سيراً على النمط الأموى الذى شهدناه فى حصن طريف، ثم نجد البرجين المربعين على جانبى البوابة مثلما هو الحال فى قصبة ماردة التى ترجع إلى عصر الإمارة (لوحة مجمعة ٣٠، H) وحصن ترجالة وطلبيرة ومدينة باسكوس (طليطلة). وتشير بقايا الأساسات إلى تاريخ المبنى، كما أنه يقع فى ركن تمت فيه الإفادة من البرج الضخم الذى نراه متكرراً فى حصن ترجالة (قصرش) (Z) والقصر الشمالى سادابا Sadaba وقصبة

ماردة وكذلك القصر الذى ذكرته حوليات القرن العاشر فى قصرش؛ أما القطاع الثانى والثالث فهو عبارة عن رصّ الكتل الحجرية حيث نجد كتلاً مربعة مرصوصة شناوى، كما نجد العقد الحدوى الكبير ذا السنجات والشرشرة داخل الطنف الغائر بعض الشىء، كما أن الخطوط الرأسية للطنف تبدأ عند قاعدة الحدائر التى تم تغييرها فى الوقت الحاضر بكتل من الآجر (لوحة مجمعة ٣١، ١، ٢، ٣، ٣-١، ٤) ونرى العقد العلوى نصف الاسطوانى، الذى يضم تحته العقد الحدوى، فى بوابة عربية لازالت باقية فى قصر كارلوس الخامس بطليطلة، وهذا ينسحب على عملية تراكب العقود فى الواجهة الشمالية فى مسجد الباب المردوم، غير أنه يجب ألا نغفل وجود واجهات أسبانية إسلامية ترجع إلى القرنين الحادى عشر والثانى عشر، حيث جاء مولد ذلك فى بوابة بيساس Pesas بغرناطة إذ نجد العقد العلوى نصف الاسطوانى وكأنه تقليد للقبة الكائنة فى الممر الداخلى، والذى تكرر فى نماذج كثيرة من بينها بوابة حصن باشجيموت (المغرب) الذى يرجع إلى عصر المرابطين فى نظر هـ. تراس وكذلك برج Mig فى قصبة دانية؛ كما يجب أن نضع فى الحسبان أيضًا البوابة المسماة "باب ألو" فى سور الرباط الذى يرجع إلى عصر الموحدين (لوحة مجمعة ٣١، ٥). نجد البوابة الأشبيلية اليوم مغطاة بطبقة من الجص، وكان يمكن قبل ذلك أن نرى فى العقد الذى يكاد يكون نصف اسطوانى بنيقة فى الجزء العلوى مشيدة من الآجر لها عتب حامل، أما السنجة المفتاح فهى من الحجر (لوحة مجمعة ٣١، ٣-١) كما أنها متكررة فى الباب ذى العتب فى مدخل الخيرالدا. ولا يمكن لنا أن نربط بين ذلك العتب وبين العمارة فى عصر الإمارة أو عصر الخلافة أو العصر الذى أقيمت فيه البوابة، وبالتالى فإنه إضافة لاحقة فى وقت متأخر. وعندما قام الآثارى تابلاس Tablas بإجراء عمليات الترميم، جاء فى معرض دراسته عن البوابة أنه أمكن العثور على البنية الحقيقية للمدخل الداخلى؛ وقد تحول المدخل المباشر الذى كان سائرًا خلال القرن العاشر إلى مدخل ذى انحناءة واحدة فى الجزء الداخلى وجاء ذلك

بإضافة جدار صغير على شكل حرفا فى السور الشرقى للمقر، وبالتالى تمت الإفادة من مساحة خالية على شاكلتها ما جاء بعد ذلك لاحقًا من بوابة بيساس ومونايتا الغرناطيتين. ومن الأمثلة المهمة والقريبة من البوابة الأشبيلية ما نجده فى مدخل حصن دشيرة (المغرب) الذى يرجع إلى عصر الموحدين. وإذا ما تحدثنا عن أصول هذه البوابات المنحنية فى الأندلس فإننا نرى أنها ترجع إلى مداخل الحصون الأفريقية فى سوسة والمهدية والتى هى بدورها نسخة طبق الأصل من البوابات البيزنطية فى تونس ومن أمثلة ذلك بوابة .Tignica وإلى جوار الانحناء الذى نراه فى البوابة الأشبيلية نجد أن المخططات التى رسمها الآثارى تابلاس تشير إلى وجود ما يشبه الصندوق المستطيل الملتصق بالسور والذى يمكن أن يكون السلم المؤدى إلى درب السور. هناك جزء آخر يجب إضافته إلى بوابة القصر الأشبيلى كمكمل لعمليات الترميم التى جرت خلال القرن الثانى عشر وما بعده. هذا الجزء هو عبارة عن الفتحة الكائنة فى قبة الممرّ الداخلى والمستخدمة كدفاعات رأسية أو فتحة شباك يمكن من خلالها إلقاء السوائل الساخنة فوق العدو الذى يحاول الدخول، وهذا من العناصر المستخدمة فى الأربطة التونسية، وفى الأندلس خلال القرن الثانى عشر، والدليل على هذا ما نراه فى جسور الأبراج البرّانية بقصبة ماردة، والباب القبلى فى رباط تيط وحصن بيخير دى لافرونتيرا وبوابة شريش بمدينة طريف وبوابة طواحين رندة، بالإضافة إلى أمثلة أخرى منها البوابات المسيحية خلال العصور الوسطى وبالتحديد ابتداء من القرن الثالث عشر. ومن البوابات الأشبيلية ذات الانحناء الواحد نذكر بوابة قرطبة فى السور الموحدى فى المدينة والذى قام جيرّيرو لوبيّو بدراسته، وانحناء البوابة المذكورة يتسم بالبساطة إضافة إلى عقد حدوى مدبب. وهذا البعد الحربى المعمارى البارز فى القصر الأشبيلى له ما يبرره وهو أن مدينة أشبيلية ظلت خلال ذلك الزمان (القرن العاشر وما بعده) والقرن التالى له دون أسوار تحميها وظلت على هذه الحال - طبقًا للمصادر العربية حتى القرن الثانى عشر، أى عندما أصبحت تحت

سيطرة المرابطين حيث أدخلت تعديلات وتوسعات للدفاعات وجاء تكلفة كل هذه الإنشاءات على حساب الخليفة الموحدى ابى يعقوب يوسف. ويرى دانيل خيمنث ماكيدا أن أسوار المدينة وبواباتها قد شيدت خلال عصر المرابطين، ثم جاء الموحدون وأدخلوا عليها تحسينات ببناء الجدران التى تهدمت ثم أضافوا الخنادق والبريكانات وكذلك برج الذهب.

٣- فترة عصر ملوك الطوائف: بنو عباد:

عندما عمت الفتنة فى بداية القرن الحادى عشر تهاوى البنيان السياسى لخلافة قرطبة وأخذت تظهر فى أشبيلية أسرة بنوى عباد التى جعلت من المدينة مقرًا لها وعاصمة لملكتها وظل الأمر على هذه الحال ابتداء من عام ١٠٢٣م حتى ١٠٩١م. وأقامت الأسرة بعض قصورها الجديدة داخل أسوار القصر القديم، أى دار الإمارة الأموية، كما أقامت قصوراً أخرى فى عدة مناطق بالمدينة والمناطق المجاورة لها ومنها القصر الزاهر الذى تطلق عليه المصادر العربية مصطلحًا آخر هو الحصن الزاهر الذى شيد فى عصر المعتمد. هناك قصر آخر هو "القصر الزاهى" الذى أقامه ابنه المعتمد وهو القصر الذى وصفته الحوليات العربية والشعراء على أنه الحصن القصر الذى يضم قبة أو صالة التشريفات. ويرى بعض الباحثين الجدد ومنهم ألفونسو خيمنث أنه كان داخل القصر القديم، أى ما أطلق عليه "القصر المبارك" وهذا ما سنتحدث عنه فيما بعد. ينسب للمعتمد أيضًا إنشاؤه قصر المقرّن خارج الأسوار؛ ولما أصبح بعض تلك المبانٍ خارج الأسوار، نجد أن جيريرّو لوبيو رأى أنها يمكن أن تكون قصوراً أو منيات أميرية أنشئت توازيًا أو سيراً على ما كان فى قرطبة الخلافة خلال القرن العاشر. هناك مقر آخر ينسب للمعتمد وهو "القصر المبارك"، ويبدو أن هذا القصر ملحق بأسوار "دار الإمارة" الخاصة بالقصر، وهو مقر أشاد به كثيراً الشعراء العرب فى ذلك العصر حيث صالته الملكية الضخمة أو القبة والتى يطلق عليها

أيضًا الثريا. كان المعتمد ملكًا وشاعرًا عاش فى سيلفش Silves خلال فترة صباه حيث كان حاكمًا لمنطقة "الغرب" البرتغالية، التى كانت تابعة آنذاك لأشبيلية، حيث يجرى الحديث عن "قصر السراديب". وقد أورد ابن صاحب الصالة أن العقد الذى يشار إليه على أنه يقع فى المكان الذى يوجد فيه الآن صالون السفراء المدجن لبدرو الأول، كان يوجد خلال القرن الثانى عشر أثناء السيطرة الموحدة على المدينة، ومع هذا يشير المؤرخ المذكور أيضًا إلى أنه عند بناء الخيرالدا أعيد استخدام حجارة أسوار ذلك القصر.

نجد أن شعر المعتمد، الرجل الذى ضم قرطبة إلى مملكته، وبالتالى كان من زوار مدينة الزهراء التى تهدمت، ومؤسس قصر البستان بالقرب من القصر القرطبى، تضمن بعض الأبيات التى تتحدث عن القصر المبارك وأن قصوره تغبط قصور الزهراء على جمالها. ورغم أن ذلك هو جزء من كل، أى من أشعار لشعراء آخرين تغنوا بهذا القصر، ورغم البعد الشعرى، فإنه يتضمن بعدًا براجماتيًا شديد الصلة بما نتحدث عنه، أى عن القصور خلال القرن الحادى عشر، ومن هنا نجد أن هذا القصر الأشبيلى متفرد عن باقى القصور بالعقد الثلاثى الحدوى الذى تتسم أبعاده ومقاساته بأنها قريبة الصلة بالمعايير الرومانية أو البيزنطية التى تم تطبيقها فى مدينة الزهراء وفى قصبة ملقة، الأمر الذى يجعلنا مهيئين لأن نضم فى سلة واحدة كلاً من العمارة الملكية فى مدينة الزهراء وقصور المعتمد والقصور الموحدية الأشبيلية وصالون السفراء حيث إن الجامع المشترك هو الجمالية المعمارية، وإذا ما نظرنا إلى البعد التخطيطى لقلنا إن ذلك يعنى مساحة مربعة تضم تلك المبانٍ المذكورة. وخلال العقود الأولى من القرن العشرين قام المعمارى بيلاثكيث بوسكو بالعمل على إحياء ارتفاعات المجلس الشرقى بمدينة الزهراء وأبرز بوضوح أن العقود الحدوية الثلاثة هى نفسها التى نجدها فى صالون السفراء الأشبيلى، دون أن يلتفت إلى أن العقد الكبير الذى يضم هؤلاء العقود الثلاثة لا يوجد فى أى مكان فى مدينة الزهراء، وكان مخطط

صحن التقاطع P. delcrucero في "كاسا دى كونتراتاثيون" (منزل التعاقد) الذى يرجع إلى عصر بنى عباد أو عصر الموحدين، مهولاً حيث توجد العقود نفسها والتى قامت "مدرسة الدراسات العربية بغرناطة" بنشر مخططاتها (لوحة مجمعة ٣١، ٦- X)، وتكررت هذه العقود فى صحن الجص (لوحة مجمعة ٣٢، ١، ٢). ومن جانبه قام توبينو Tubino الباحث الذى اكتشف ذلك الصحن بنشر جزء منها (أى من هذه العقود٣) حيث نجد بقايا دهان على السنجات، كما نرى تشبيكة فى نافذة فى الجزء العلوى، لكنها فقدت وربما يرجع هذا إلى عمليات ترميم قام بها الموحدون. وكان هنرى تراس، يرى خلال السنوات الأخيرة من عمره، أن الأمر لا يقتصر على مخطط العقود الحدوية الثلاثة فى صالون السفراء بل يضم أيضًا الارتفاعات وقواعد الأعمدة وأبدانها وتيجانها الأموية التى أعيد استخدامها فيه، ولابد أن كل هذا هو بناء عربى سابق زمنيًا على أية تكسية تحمل زخارف مدجنة تمت فى عصر بدرو الأول (١٣٦٤-١٣٦٦م). ويمكن لهذه الملاحظات أن تتأكد تمامًا استنادًا إلى أن مقاسات العقود الثلاثة المشار إليها، بما فى ذلك مدينة الزهراء، هى نفسها إضافة إلى باقى العناصر مثل الشرشرة والبراذع والسنجات النصف أسطوانية التى تتلاقى عند نقطة المنتصف الخاصة بالحدائر والبنيقات والطنف المشترك والحلية المعمارية المقعرة nacela فى المنكب اللامركزى ويلاحظ أن هذه اللامركزية فى المنكب قد زالت فى العقود الثلاثية لصالون السفراء.

وفيما يتعلق بالمسقط الرأسى نجد أن العقود الثلاثة التى توجد فى صحن الجص تحمل الجديد وهو عبارة عن نوافذ ثلاث توجد فى الجزء العلوى، وكانت غير معروفة حتى ذلك الحين فى عمارة القصور والمساكن فى قرطبة الخلافة، غير أننا إذا ما عدنا بالنظر إلى تشبيكات تم العثور عليها فى الصالون الكبير بمدينة الزهراء - حيث نجد العقود الثلاثة - لكان من الممكن تنفيذ باقى التفاصيل الخاصة بواجهة الصحن الأشبيلى (لوحة مجمعة ٣٢، ١). شهدنا أيضًا فى قصبة ملقة نوافذ نصف

أسطوانية بها تشبيكات مجزّأة. وتكمن مشكلة واجهة صحن الجص فى أنه هل يمكن نسبتها إلى الموحدين أو إلى عصور سابقة أى عصر المرابطين أو عصر بنى عباد، إذ أصبح من المسلّم به تمامًا أن العقود الثلاثة كانت جزءًا من وحدة جمالية واحدة من المنظور المعمارى. وتحمل نوافذ واجهة هذا الصحن ملامح الأسلوب القديم ذلك أن عقودها الحدوية قائمة بشكل مباشر على خط الطنف الخاص بالعقود السفلى دون وجود دعامات فى الوسط بين هذه وتلك وإذا ما نسينا بعض التفاصيل الأخرى لوجدنا أن هذه اللوحة صورة طبق الأصل من الطاقات (الكوّات) الجانبية فى الصالون الكبير بمدينة الزهراء (انظر الفصل الأول شكل ٨)؛ وهنا يجب أن نضيف أيضًا أن هذه النوافذ إذا ما نظرنا إليها من خلال الشكل رقم (٣) لوجدنا بها نوعين من العقود المتراكبة سنجاتها مدهونة، وتكرر ذلك فى واجهة محراب مسجد توزور Tozeur (تونس) الذى يرجع إلى عام ١١٩٤م استنادًا إلى نص كتابى موجود. وعلى أية حال فإننا إذا ما أخذنا المقاسات والمخططات المذكورة فى الحسبان نميل منطقيًا إلى أن هذه البنية المعمارية للعقود ترجع إلى عصر بنى عبّاد نظرًا لقربها الزمنى من عمارة عصر الخلافة حيث انبثقت منه ولم تباعد تأثير عقود القصور الطليطلية خلال القرن الحادى عشر - منزل نونيث دى أرثى - وقصبة ملقة. وإذا ما سرنا فى هذا التوجه يمكن أن نطبق المنظور نفسه على العقد الثلاثى الذى وصلنا منه مخططه من صحن التقاطع فى كاسا كونترا تاثيون (لوحة مجمعة ٣١، ٦- X) والذى حاول المعمارى مانثا نومارتوس أن يثبت أنه صحن يرجع إلى القرن الحادى عشر لكنه جرى ترميمه على يد الموحدين، وهنا نجد أن مقاساته هى ٣٣×١٨-١٩م وهو مقاس معهود فى الصحون ذات الحدائق والتى نراها فى مبانٍ مختلفة مثل صحن القديسة إيزابيل فى الجعفرية وفى "الكاستيخو" بمرسية وصحن بهو السباع بالحمراء (لوحة مجمعة ٣٢، ٧). وسوف نعود للحديث عن صالون السفراء فى الفصل السادس.

٤- توزيع الوحدات المعمارية الملكية على المسحطات القائمة:

يكاد يكون مستحيلاً التوصل إلى القانون الذى يحكم عملية التوازى بين الفراغات ذات الأسقف وتلك المكشوفة والسبب فى ذلك هو الطابع الارتجالى لتلك الوحدات الملكية داخل تلك المقار المسوّرة من زمن مضى، وقد شاهدنا ذلك فى مدينة الزهراء وفى جزء من قصر الخلافة فى قرطبة، أضف إلى ما سبق التلاحق والتتابع فى الإنشاءات زمنيًا والذى يتسم ببعض الفوضوية والتعدى وخير مثال على هذا ما نراه فى القصر الأشبيلى؛ إذ سبق أن رأينا أن المخطط الأولى للقصر خلال العصر الأموى كان عبارة عن مستطيل (لوحة مجمعة ٣٠،) حسبما نراه اليوم؛ ثم قام بنو عباد والمرابطون والموحدون بالإقامة فيه وأجروا عمليات الإزالة والإحلال والإضافة؛ وبناء على آخر ما توصلت إليه الحفائر والدراسات الآثارية يبدو بدهيًا أن هذه الأسر الحاكمة اختارت مقرًا لإقامتها لتزجية وقت الفراغ ذلك المقر الكائن فى المنطقة الجنوبية الغربية التى تقع خارج السور والذى نطلق عليه القصر الموحدى وملحقاته (لوحة مجمعة ٣٠، ١٢) وهو محاط بأسوار لا نكاد نعثر لها على أثر اليوم، ثم يلى ذلك ما أطلق عليه بهو السباع (T) وصحن مونتريًا Monteria (S) حيث نلاحظ أن أولها له مدخل خارجى يبدو وكأنه يرجع إلى عصر الموحدين. أما واجهة صحن مونتريا فهى مكونة من عقود ثلاثة تعرض أوسطها لتعديلات فى عصر ألفونسو الحادى عشر وهذا ما سوف نراه فى الفصل التالى. وفى هذا القطاع نجد أن النماذج الملكية الرسمية لتزجية الوقت والمصحوبة بصحن تقاطع توجد فى (S) و (X). هناك أيضًا القصر المدجن لبدرو الأول (R) الذى اقتضى بناؤه إزالة صحن التقاطع المسمى صحن مونتريا والذى كان مربع المخطط طبقًا للحفائر التى جرت به على يد الآثارى تابلاس Tablas .(S) وهذا المخطط المربع الذى يخالف ما كان معهودًا فى قصور أندلسية أخرى خلال القرنين الحادى عشر والثانى عشر ما هو إلا لمحة تحمل طابع القِدَم، أنه يمكن أن يكون تأثيرًا لقصور أموية فى القصر الأشبيلى نفسه لكنها

زالت من الوجود، ومع ذلك نجد أننا إذا ما أخذنا فى الحسبان المرحلة التاريخة التى نحن بصدد الحديث عنها فى هذا الفصل، نجد أن ذلك المخطط ظل واضحًا فى مساكن عادية كائنة فى الرقعة الحضرية وكذلك فى المساكن الحربية فى كل من قصبة ملقة والحمراء. أقيمت فى المساحة نفسها قصور أخرى ترجع إلى عصر بنى عباد وإلى عصر الموحدين، وهى التى كانت تضم المقر الأموى ذى الأسوار الأربعة، حيث نجد مقر صحن الجص (P) مع ما صحبته من إضافة مدجنة متمثلة فى "صالة العدل" فى عصر ألفونسو الحادى عشر (Q)، ثم نجد "صحن التقاطَع" (Y) الذى ربما يرجع إلى القرن الثانى عشر، مع التعديلات الجوهرية التى أدخلت عليه خلال العصر المسيحى أو المدجن طبقًا لما يقول به تورس بالباس ومعه باحثون آخرون. يستفاد إذن من هذا الطرح أن الوحدات الإنشائية الملكية المشار إليها كانت تأخذ الاتجاه نفسه أى من الشمال إلى الجنوب تقريبًا، وهذا خلاف ما نجده فى قصر بدرو الأول (R) حيث يتجه محوره الأساسى من الشرق إلى الغرب، ومن هنا فإن كسر هذا الاتجاه بشكل عنيف يمكن أن نرجعه لمؤسس القصر المدجن خاصة إذا ما قبلنا بنظرية الآثارى تابلاس القائلة بأن الغرف الملحقة بالقصر العربى مونتريا قد زالت وحل محلها القصر المدجن.

وبمقارنة ذلك البناء بمبانٍ أخرى ذات وظائف ملكية فى كل من أفريقية والمشرق ومدينة الزهراء والتى تتسم بالتشابه فى المساحة والتوازى فى المكونات لوجدناه أنه (أى القصر الأشبيلى) قريب الشبه منها وظل ذلك حتى القرن الثالث عشر مثلما هو الحال فى قصر الحمراء؛ غير أنه من اللاعدل القول بأن المخطط المستطيل فى المغرب الإسلامى كان نظريًا أكثر منه عمليًا، ويرجع ذلك إلى حرية التدخل بإقامة قصور جديدة مستقلة على يد العاهل الجديد والأمراء، ومن أمثلة ذلك تلك المناطق السكنية التى نجدها على الطرف الآخر من مضيق جبل طارق مثل قلعة بنى حماد بالجزائر وقلعة أو قصبة مكناس التى ترجع إلى مراحل زمنية متأخرة. ويمكن أن يكون

التصميم الجيد الخاص بقصر أشبيلية مؤشراً على أن القصور العربية التى تجرى الحفائر فيها أو جرت، كانت توجهات مخططاتها مناقضة لما هو قائم وجاءت كما فرضتها القواعد القديمة؛ ولابد أيضًا أن نضع فى الحسبان عدم التيقن من الترتيب التاريخى، ومن الأمثلة الدالة على ذلك صحنا كل من كاسا دى كونتراتيثون والجص، أضف إلى ذلك ماذا نحن قائلون عن "صحن التقاطع" الذى يتسم بغياب أى مؤشر يربطه بما هو عربى خلال المراحل الثلاث. وفيما يتعلق بموضوع اتجاهات المبانٍ نجد أنه إذا ما استثنينا الفوضى التى عليها الوحدات الملكية فى القلعة الجزائرية فإن القصور العربية فى المشرق والمغرب - بما فى ذلك القصر المرابطى فى المغرب - تتخذ اتجاهاتها على أساس قواعد تتسم نسبيًا بالمنطقية حيث نجد دائمًا، أو غالبًا، أن اتجاه المبنى هو من الشمال للجنوب وذلك لأسباب تتعلق بعنصر الطقس والضوء؛ وعندما قمنا بدراسة القصور الأشبيلية كنا نسير على الجمر فالتتابع الزمنى لبنائها خادع، كما أن العنصر الوحيد الذى يمكن أن نعتمد عليه فى التأريخ هو وزرة مدهونة فى صحن التقاطع فى مونتيريا إذ هو دليل على أنه يرجع إلى عصر المرابطين أو بدايات القرن الحادى عشر، ومردّ ذلك أنه عثر هناك على قطعة من الرخام تحمل اسم "المعتمد"، كما أنه بالنسبة لصحن التقاطع فى "كاسادى كونتراتثيون" (منزل التعاقد) نجد أنه ربما بدأ خلال القرن الحادى عشر وذلك نظراً لمقاساته (٣٣×١٩م). وإذا ما عدنا إلى هذه القطعة من الرخام التى تحمل نقشاً كتابيًا نجد أنه، من خلال البحث الذى نشره عنها سيكو دى لوثينا، عثر فيها على وجه شبه يجمعها بقصر المعتصم فى قصبة ألمرية (ق ١٢) وطبقًا لأوكانيا خيمنث هناك قطع أخرى شبيهة فى قصبة ملقة قام تورس بالباس بدراستها. وإذا ما تعرضنا لاستمرارية بعض المبانٍ (ق ١١) خلال عصر المرابطين والموحدين لوجدنا مثالاً على ذلك هو قصبة ملقة حيث تم الإبقاء على بعض عقودها وبعض الزخارف الجصية. أما أشبيلية القرن الثانى عشر والتى كانت قلب الإمبراطورية الموحدية فلا نجد مؤشرات واضحة على الفن المعمارى فى عصر

بني عباد ومع هذا فإن كثرة وجود الصحون ذات التقاطعات والبوائك والعقد الحدوى الثلاثي كلها مؤشرات تكفى لنقول بأنها موروث من موروثات العمارة خلال القرن الحادى عشر. هناك مثال آخر على مسلك الموحدين إزاء المبانٍ التى تنسب لعصور سابقة عليهم هو مسجد القديس خوان فى ألمرية حيث اجتمع فيه الفن الموروث عن عصر الخلافة وعصر ملوك الطوائف والمحراب الذى أعاد الموحدون هيكلته بالكامل. وإذا ما عدنا إلى قصر أشبيلية (ق ١١) فما هو فى أيدينا هو صحن التقاطع "مونتيريا" المحاط بأرصفة أمنيتها من المغرة، وتكرر ذلك فى قصر مراكش الموحدى (١١٣١م)، وكذلك الغرف المستطيلة المساحة التى تحيط بالصحن من كل جانب وبعضها غرف نوم مثل مدينةِ الزهراء، وقصر الجعفرية وقصور ملوك الطوائف فى كل من ملقة وألمرية. ولبعض هذه الصالات عقدان توءمان عند المدخل حيث يقوم بدن العمود المركزى على قاعدة ترجع لعصر الخلافة أى أنها قطعة معمارية أعيد استخدامها. هناك أيضًا عقود مزدوجة رأينا فى مدينة الزهراء وبعض المنازل الأموية القرطبية ومنزل "نويث دى أرثى" العربى فى طليطلة، ثم نشهدها أيضًا فى المساكن المدجنة فى دير القديسة كتالينا لاريال بهذه المدينة، وبعض المساكن التى تم انتشالها من النسيان فى سالتس (ويلبة) وبعض المبانٍ فى سيجاسا **Siyasa** (مرسية) وقصر صحن الجص فى أشبيلية وصحن كاسا دى كوتراتثيون وفى قصر بينو إيرومـوسـو **Pinohermoso** فى شاطبة؛ وماذا نحن قائلون عن عشرات من تيجان الأعمدة وبعض قواعد الأعمدة الأموية التى يضمها قصر أشبيلية والتى أصبحت جزءًا منه على فترات مختلفة؟.

٥- تيجان الأعمدة:

جرى خلال القرن الحادى عشر نحت تيجان أعمدة تطورت عناصرها الفنية بالمقارنة بالنموذج القرطبى خلال عصر الخلافة وهذا ما شهدناه فى كل من طليطلة

والجعفرية وكذلك تلك القطعة الفريدة التى عثر عليها فى قصبة ملقة. أبرزنا أيضاً تلك التيجان الغرناطية الملساء والتى نجدها أيضًا فى ألمرية وفى قصر الجعفرية وهى نماذج غير مجهولة تمامًا فى أشبيلية (لوحة مجمعة ٣٤، ٥ و ٦) ودائمًا ما نجد أصول كل هذا فى تلك المساحة المسقوفة فى مسجد قرطبة التى ترجع إلى القرن العاشر، وفى ذلك التاج الأملس الذى يرجع إلى ق ١١ فى هذه المدينة الذى عثر عليه فى فضاء القصر المسيحى الذى تحدثنا عنه. وداخل أسوار ألكاثار دى أشبيلية تكثر التيجان وهى فى أغلبها تحمل زخرفة مزدوجة وكورنثية والكثير منها يرجع لأصول غير معروفة ولو أننا نميل إلى القول بأن الكثير منها يمكن أن تكون من قصور بنى عباد حيث نلاحظ أن بعضها على شكل سنبلة (ق ١١)، ولمزيد من إحقاق الحق فالكثير منها يمكن أن يرجع إلى مدينة الزهراء وإلى قصور ومنيات أخرى خلافية فى قرطبة كانت مهجورة أو على وشك أن تكون كذلك، ونعتبر كلاً من بائكة صحن الجص فى القصر وكذلك الخيرالدا شاهدين على أن هذه التيجان ذات الأصول الخلافية أعيد استخدامها على يد الموحدين فى مبانيهم مثلما حدث مع سابقيهم (المساجد المرابطية والموحدية فى الشمال الأفريقى) وطالت هذه العادة قصر بدرو الأول ذا الطابع المدجن حيث نرصد خمس قطع ثمينة فى صالون السفراء. وإذا ما بحثنا عن أصول سابقة لتاج العمود الأشبيلى المزخرف الذى أشرنا إليه فى الشكل ٣٣، ٣٤ لوجدنا أنها تتمثل فى تاج من الرخام، وهو تاج مركب خرج عن الإطار المحيط به (لوحة مجمعة ٣٣، ١) ويُرجعه جومث مورينو إلى القرن التاسع وذلك بمقارنته بتاج آخر فى مبنى المسجد القرطبى الذى يرجع إلى عصر الإمارة، رغم أن ملامحه كلاسيكية إذا ما قارنّاه بقطع أخرى ذات أصول رومانية تم انتشالها من النسيان فى كل من قرطاج وبطليوس، ولا يمكن أن يكون ضمن مكونات مسجد عباس فى أشبيلية الذى شيد فى عصر عبد الرحمن الثانى.

تم إعادة استخدام بعض تيجان الأعمدة الأخرى فى الخيرالدا (لوحة مجمعة ٣٣، ٧، ٨، ٩) وبعضها الآخر فى بائكة صحن الجص دون أن نعرف التاريخ على

وجه التحديد (لوحة مجمعة ٣٣، ٢، ٦). هناك تيجان من عصر الخلافة أعيد استخدامها في صالون السفراء وهي أرقام ٣، ٤، ٥، يرجع أحدها إلى عام ٩٧٤-٩٧٥م. وفي صحن العرائس P. Munecas أعيد استخدام قطع شبيهة بتلك القطع التي عثر عليها في ذلك الجزء الذي يرجع لعصر الإمارة في المسجد الجامع بقرطبة (من ق ٩ إلى ق ١٠) (لوحة مجمعة ٣٤، ١، ٤) ويدخل كل هذا في إطار القطع التي أعيد استخدامها في القرويين التي درسها هـ. تراس، وفي متحف الآثار بأشبيلية نجد تاج عمود صغير كورنثي وأملس تماماً (لوحة مجمعة ٣٤، ٦) تشير ملامحه إلى القرن العاشر إذا ما قارنّاه بتيجان أعمدة المنطقة المسقوفة في المسجد الجامع بقرطبة التي ترجع إلى عصر الخلافة. وفي الدهليز العلوي لما أطلق عليه "الجروتسكو" بحدائق القصر نجد بعض التيجان العربية التي أعيد استخدامها لا نستطيع تحديد أصولها التاريخية على وجه اليقين، ومن هذه التيجان اثنان كورنثيان بهما بعض الزخارف النباتية التي أدخلت عليها تغييرات مقارنة لها بالموروث القرطبي في هذا السياق رغم أنها لا تصل إلى درجة الثراء الفني الذي عليه تيجان الجعفرية خلال المرحلة الثانية. وإذا ما نظرنا إلى التاج رقم ٢ لوجدنا بين لفائفه Volutas ما يشبه الزخرفة النباتية التي تنتهي بعقود حدوية متشابكة وهنا يمكن ربطه بواحد من التيجان في الجعفرية حيث توجد به عقود مفصصة في الجزء العلوي منه. أما رقم (٣) فنرى في الجزء العلوي منه ما يمكن أن نقول عنه إنه شجرة الحياة، داخل الانحناء الخاص بالأكانتوس، والتي تصل إلى اللفائف، وهذا سيراً على نموذج تيجان الأعمدة الذي يرجع إلى نهاية ق ٩ أو بداية العاشر حيث نجد هذه النماذج في كل من متحف قرطبة وغرناطة. ونضيف لذلك التاج آخر (لوحة مجمعة ٣٤، ٥) غير محدد تاريخه وأملس تماماً حيث نجد أشكالاً أسطوانية كلاسيكية في الجزء العلوي البارز، وهذا نوع من الارتجال لاحظناه في التاجين السابقين. وقد قام خواكين روميرو مورويي بإدخال بعض التيجان المزخرفة زخرفة مركبة في القصر، وهي تيجان من المنزل الكائن في ميدان دوكي Duque (لوحة مجمعة ٣٤ من ٧ إلى ١١). ويمكننا أن

نعثر فى هذه التيجان على نماذج زخرفية التى وإن كانت لها صلة بما هو قرطبى معروف فهى تحمل تأثيرات واضحة فى كل من الخرز Contario والحلية المعمارية المحدبة فى التاج equino وقد انتقل ذاك من الخط الذى عليه الحليات المعمارية المحدبة إلى محور الأكانتوس الخاصة بالواجهات السبّتية، كما نجد أيضًا حليات معمارية محدبة تغطيها معينات متداخلة فى أشرطة غائرة، ولسنا نستبعد أن ترجع بعض هذه القطع إلى عصر بنى عباد وهو عصر شديد الارتباط بما هو قرطبى على شاكلة ما حدث فى طليطلة مقارنة بما نرّاه بشكل مختلف فى الجعفرية. وما يؤكد التأثير القرطبى أيضًا ما نجده فى بعض واجهات طبلية التاج حيث نجد زخارف سنبلية بها انحناءات كانت بداياتها فى مسجد مدينة الزهراء (لوحة مجمعة ٣٤، ١١).

لورقــة :

كانت لورقة مركز حضريًا مهمًا فى قورة تودمير Tudmir وظهر اسمها ضمن المدن السبع المذكورة بالاتفاق الذى أطلق عليه اتفاق تيودميرو لعام ٧١٣م، وربما يرجع تاريخ المبانٍ التى أنشئت فيها بما فى ذلك الحصن (القصبة) إلى القرن العاشر، ثم الامتداد خلال القرنين الحادى عشر والثانى عشر، ورغم هذا فمن خلال اليعقوبى نعرف أنه كان هناك مسجد جامع خلال القرن التاسع. وعندما سقطت الخلافة فى قرطبة أصبحت لورقة عاصمة لإحدى ممالك الطوائف على يد بنى لبّون (١٠٥٠م) وأخذت المدينة تعيش مزيدًا من الازدهار طوال القرن الثانى عشر أى فى ظل حكم المرابطين والموحدين وربما كان مسجدها فى المكان الذى نرى فيه اليوم كنيسة القديسة ماريا. وخلال القرن الثانى عشر ورد ذكر ربض مهم ملحق بالمدينة.

وخلال سنوات قليلة مضت عرفنا بوجود عقود حجرية ثلاثة فى دير "لاريال دى لا أويرتا N.S. la Read del la H. خارج أسوار لورقة (شكل ٣٥) اثنان منها حدوية

ومتعددة الفصوص - سبعة فصوص وسنجاتها مدهونة باللونين الأحمر والأبيض بشكل تبادلي، وهناك تدبيب وسط الشكل الحدوى مرسوم فى إطار الطنف. وإذا ما نظرنا إلى كيفية رصّ الكتل الحجرية لوجدنا يرجع لعصر الخلافة حيث توجد مداميك أدية وشناوى غير أن الرصّ الشناوى ضيق للغاية مثلما نراه خلال السنوات الأخيرة من عمر مدينة الزهراء والتوسعة الأخيرة فى مسجد قرطبة التى تمت فى عصر المنصور بن أبى عامر. ولما كانت هذه الآثار قائمة خارج الأسوار فإنها يمكن أن يكون لمنازل خاصة ببعض الأمراء أو منيات أقيمت فى نهاية القرن العاشر وبداية الحادى عشر، ونحن هنا نستند على العقد الحدوى المدبب الذى رأيناه فى المسجد الجامع بقرطبة - توسعة المنصور - (لوحة مجمعة ٣٦، ١-١) ثم رأيناه أيضًا فى قصر الجعفرية لكنه مكسو بزخارف معقدة. ويمكن الإشارة أيضًا إلى أن أفريقية استخدمت ذلك النموذج حتى أصبح من السمات المميزة خلال القرنين التاسع والعاشر. وفيما يتعلق بالعقد المفصص، وخلال القرن الحادى عشر وجدناه مستخدمًا فى الجعفرية وقصبة ملقة وطليطلة.

دانيــة :

بدأت مملكة الطوائف فى دانية خلال النصف الأول من القرن الحادى عشر على يد المؤيد (١٠١٣-١٠٤٥م) حتى تم ضم المدينة إلى سرقسطة على يد المقتدر (١٠٧٦م)، وإذا لم يكن قد بقى شيء من العمارة التى شيدت فى عصر المؤيد فإننا نجد أن قمة القصبة - المبنى الرئيسى فى المدينة باسم Palau خلال العصر المسيحى فربما كانت هناك مساكن أسسها بعض الأمراء فى تلك الناحية. ويمكن أن يرجع تاريخ بوابة مير الحجرية Mir فى أسوار هذا الحصن إلى عصر لاحق يمكن أن يكون العصر المرابطى أو الموحدى. وحقيقة الأمر نجد أن الشيء المؤكد الذى وصلنا من القرن الحادى عشر تيفور من الخزف ذى الفواصل الجافة Cuerda Seca عليه رسم

لديك (بروفيل) قام بدراسته Azuar (شكل ٣٦) حيث يرى أن بعض قطع السيراميك التى عثر عليها هناك لابد أنها مستوردة من طليطلة. عثر فى دانية أيضًا على قاعدة عمود مهمة درستها دكتورة روبيرا ماتا (٣) وهى قاعدة ذات صلة من حيث الأسلوب والعناصر الزخرفية بقواعد أعمدة أخرى عثر عليها فى مدينة الزهراء (٥). هناك أيضًا لوحة رائعة من الرخام عبارة عن تكسية لعضادة (٢) حيث نجد مركزها يضم شكلاً تجريديًا لشجرة الحياة على شاكلة ما رأيناه فى مدينة الزهراء. (C) وفى جزازة (٧) لعضادة قرطبية ننسبها للنصف الثانى من القرن العاشر، نجد الزهرات نفسها ذات الخمس بتلات والتى نجدها مكررة فى الزخارف على الرخام فى عصر ملوك الطوائف بطليطلة (شكل ٥، ١) وكذا فى الحوض القرطبى الذى يعود إلى القرن الحادى عشر والذى نقل إلى مراكش (لوحة مجمعة ١، ٧-١). وتعتبر شجرة الحياة التى عثر عليها فى دانية تنويعة أخرى للموضوع نفسه الذى شهدناه على الكتل الحجرية فى مدينة الزهراء (C) وما يلفت الانتباه فى هذا المقام هو قمة الشجرة حيث نجدها عبارة عن خطوط منحنية بها اسطوانات شبه مفتوحة ومتكررة وبذلك تذكرنا بشكل شبيه عثرنا عليه فى شريط زخرفى فى واجهة محراب المسجد الجامع بقرطبة (انظر الفصل الأول شكل ٦٨، ٢٨، ٢٩). كما أن الزهور ذات البتلات الست فى لفائف الشجرة نجدها أيضًا فى مدينة الزهراء (A) وفى طليطلة مثلما هو الحال بالنسبة للزهرة الكبيرة ذات الاسطوانات الأربع شبه المفتوحة. (B) كما أن الشكلين الاسطوانيين مع وجود نقطة فى الوسط فى ساق هذه الشجرة - حيث لا نراهما فى الأنماط القرطبية - فيعودان بنا إلى طليطلة والجعفرية وبوابات غرفة حفظ المقدسات القديمة فى دير لاس أويلجاس ببرغش.

ويرى جومث مورينو وجود علاقة بين عضادة دانية والعضادات الطليطلية حيث توجد الزهرات نفسها المكونة من خمس أو ست بتلات، ونحن من جانبنا نتفق معه بما قدمناه من المؤشرات السابقة. وتقول الدكتورة روبيرا ماتا إنه على عهد المؤيد - وبعد

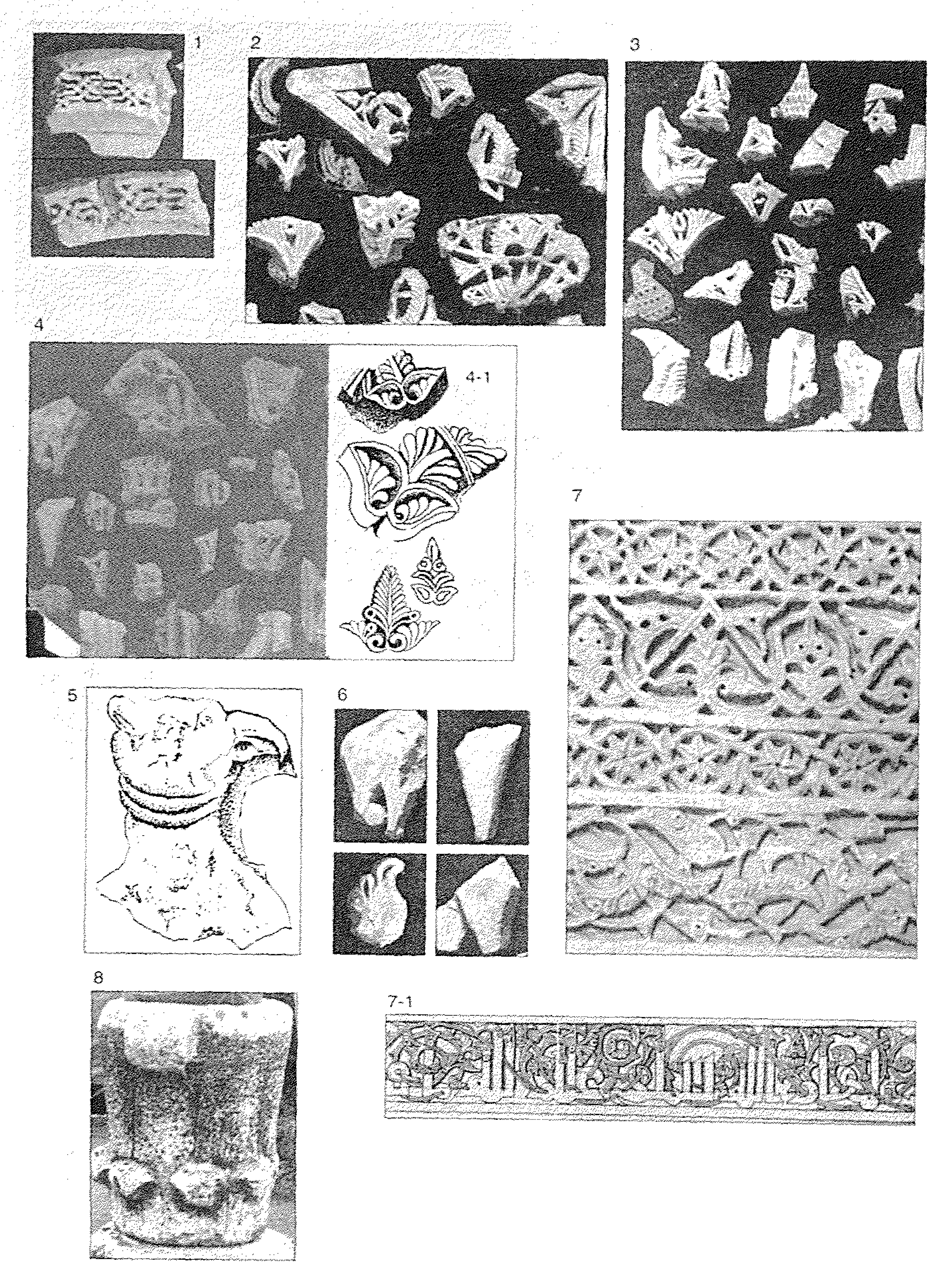
سقوط الكثير من الأمراء القرطبيين انتقل العديد من كبار الفنانين إلى شرق الأندلس استناداً إلى أن المؤيد كان شخصاً ذا ثقافة واسعة تلقاها فى بلاط المنصور، وبالتالى من المنطقى أن يستمر الفنانون المهاجرون فى عملهم كما حدث فى طليطلة. وتحدثنا المصادر العربية عن تحالفات بين المؤمن وبين المؤيد فى أشبيلية حيث تزوج الأول بإحدى بنات ملك بلنسية وتزوج ابن الثانى بإحدى بنات الطليطلى. وفى هذا السياق نجد أن عضادة دانية إذا لم تكن طليطلية فهى قد حفرت لبلاط دانية وفى دانية وربما انسحب الشئ نفسه على قاعدة العمود التى درسناها. وقد نشر ليفى بروفنسال نقشاً كتابياً من دانية عبارة عن شاهد قبر لوزير ترجع لعام ١٠٨٥م.

وأخيراً نجد أنه تم العثور على مساكن ترجع إلى ق ١١، ق ١٢ فى ربض فاروليتا **Faroleta** وربض فورتى **Forti** (خ أز جيسبرت).

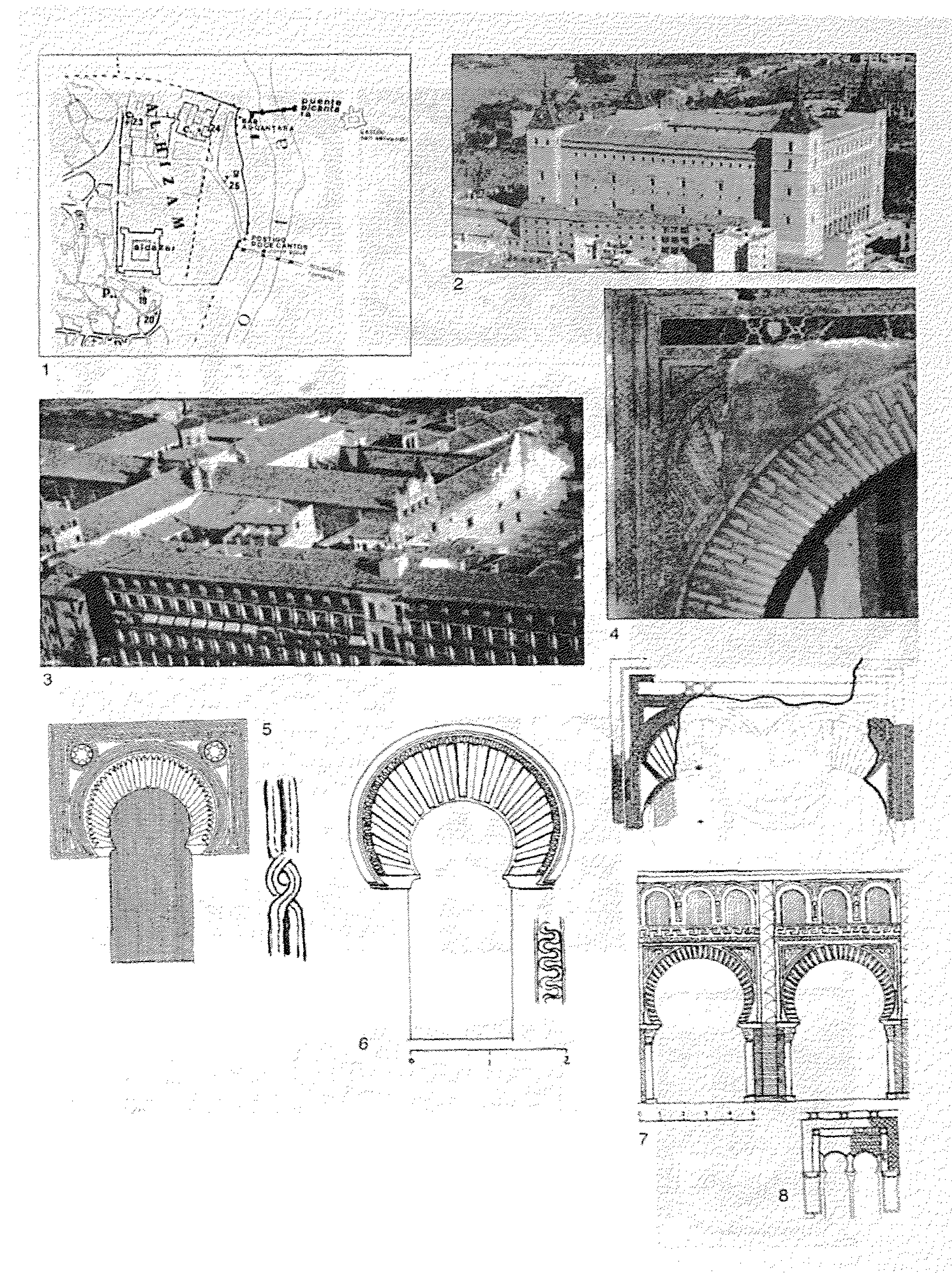
اللوحات المجمعة والأشكال

الفصل الثانى

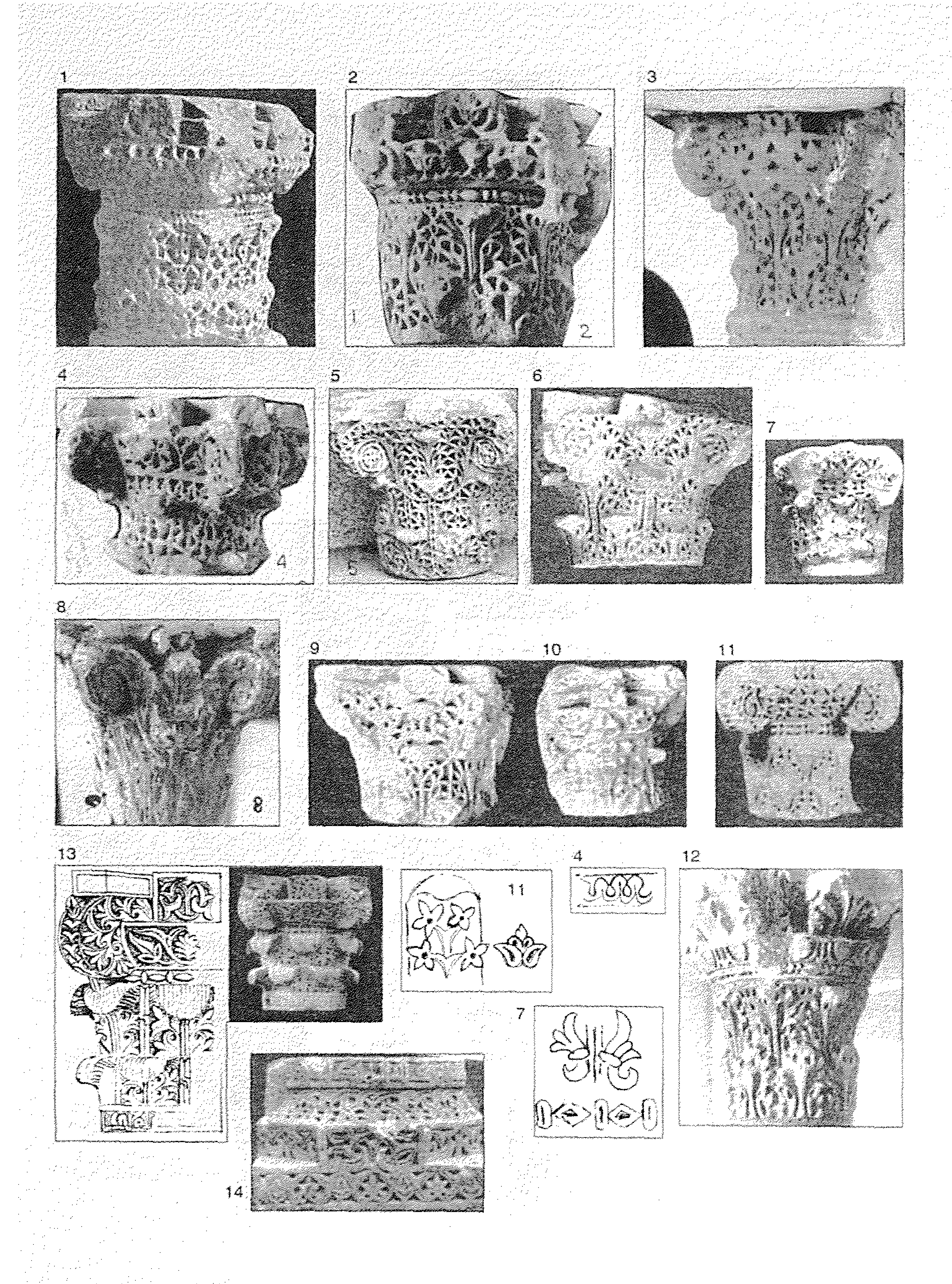




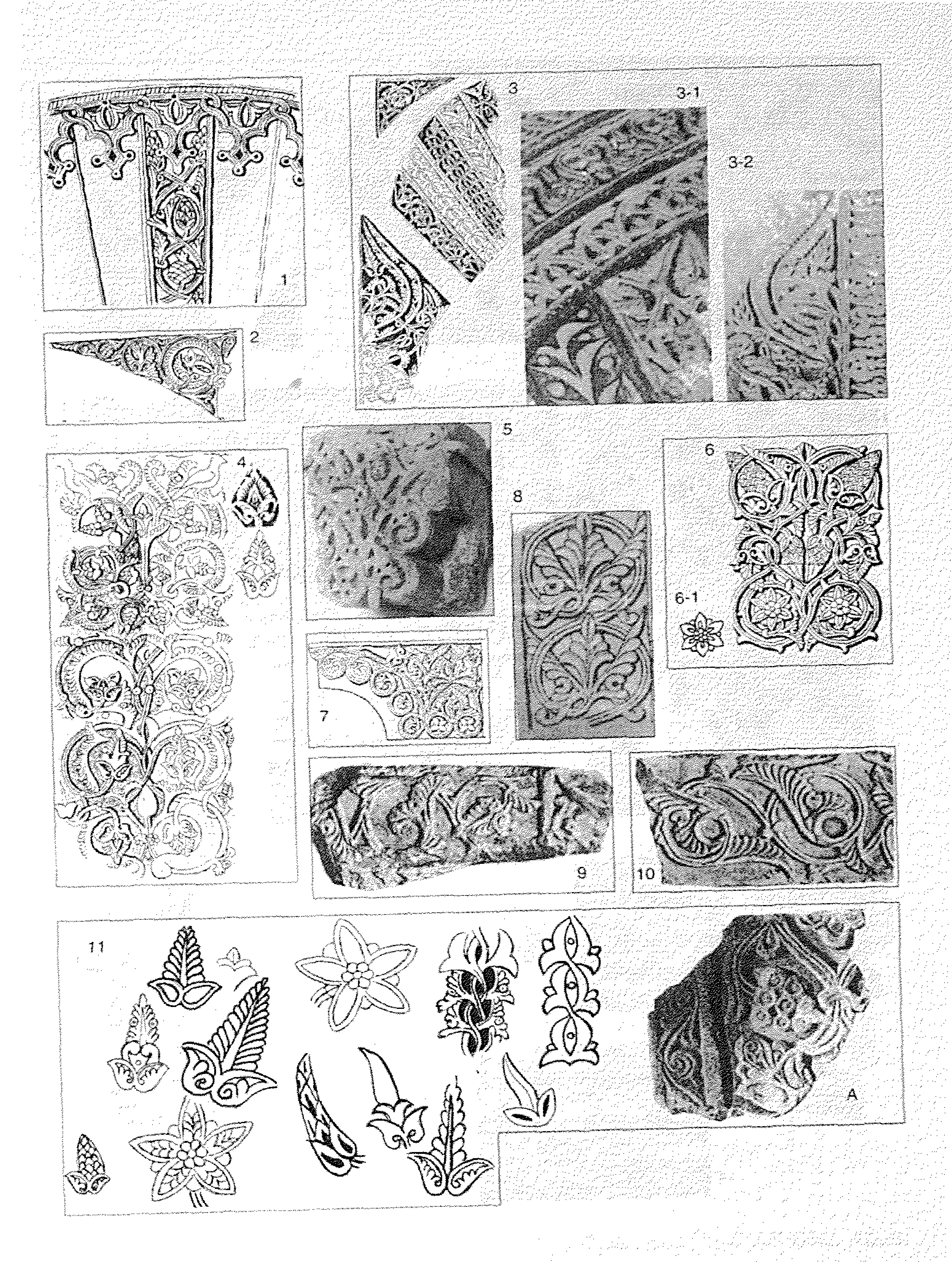
رطبة: ١، ٢، ٣، ٤، ٥، ٦ (زخارف جصية)؛ ٧ حوض **Pila** من الرخام بمراكش، ٧-١ إزار من طريف، ٨- تاج عمود.



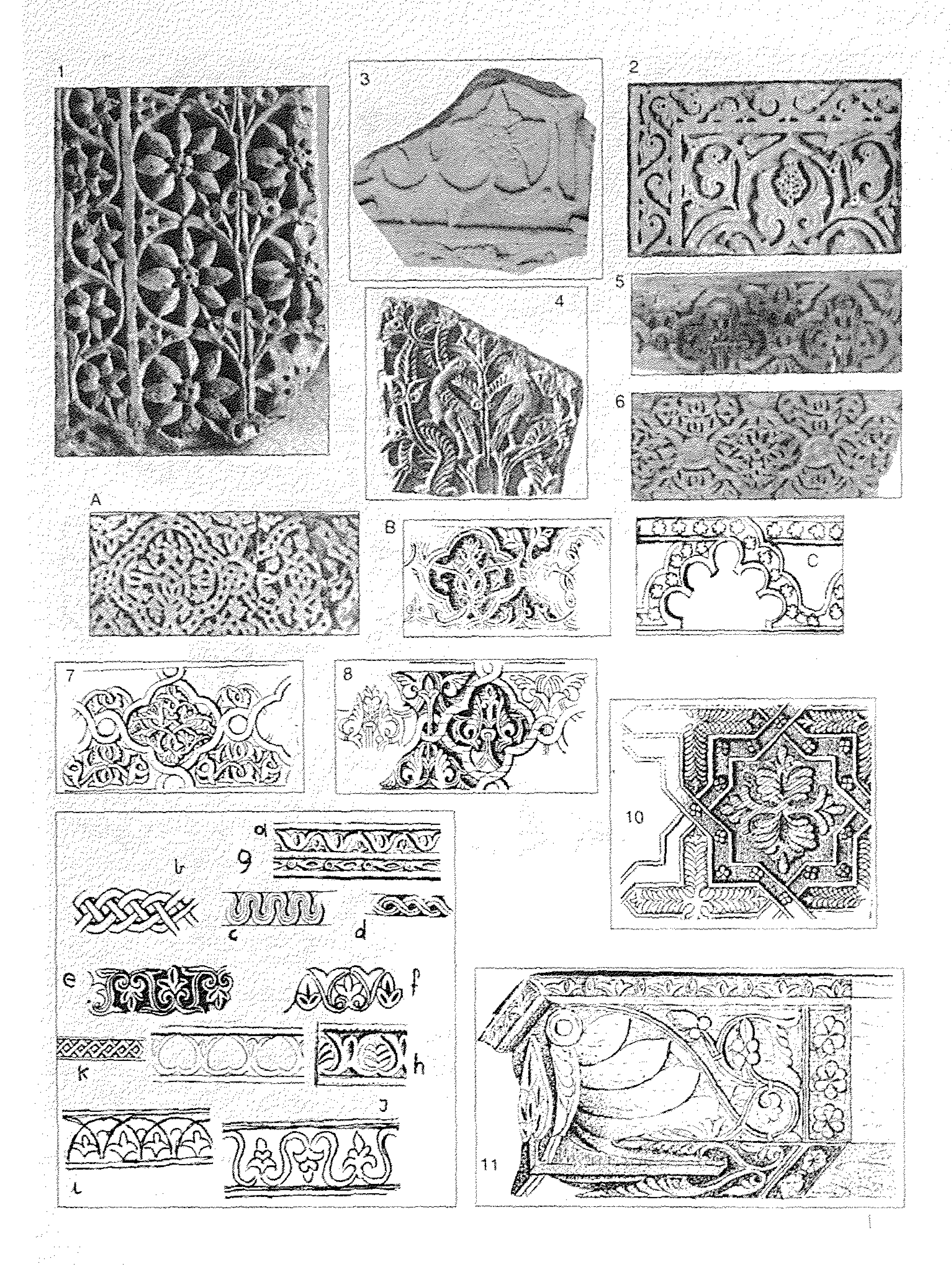
طليطلة: منطقة الحزام (١) ومبانٍ حديثة فى الوقت الحاضر، (٢-٣)؛ ٤،٥،٦ عقود عربية؛ ٧، ٨ عقود مدجنة (ق ١٣).



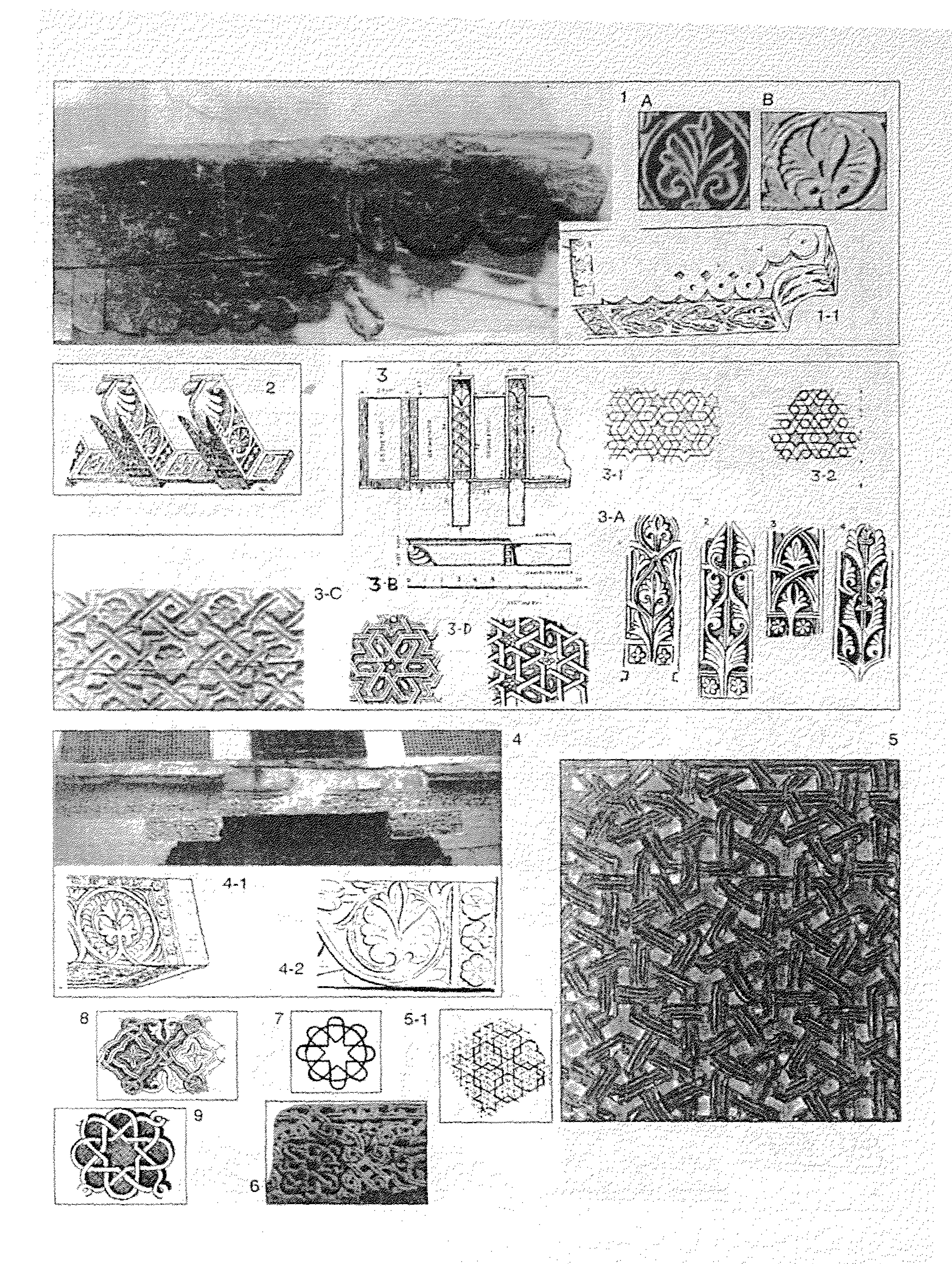
طليطلة: تيجان أعمدة عربية.



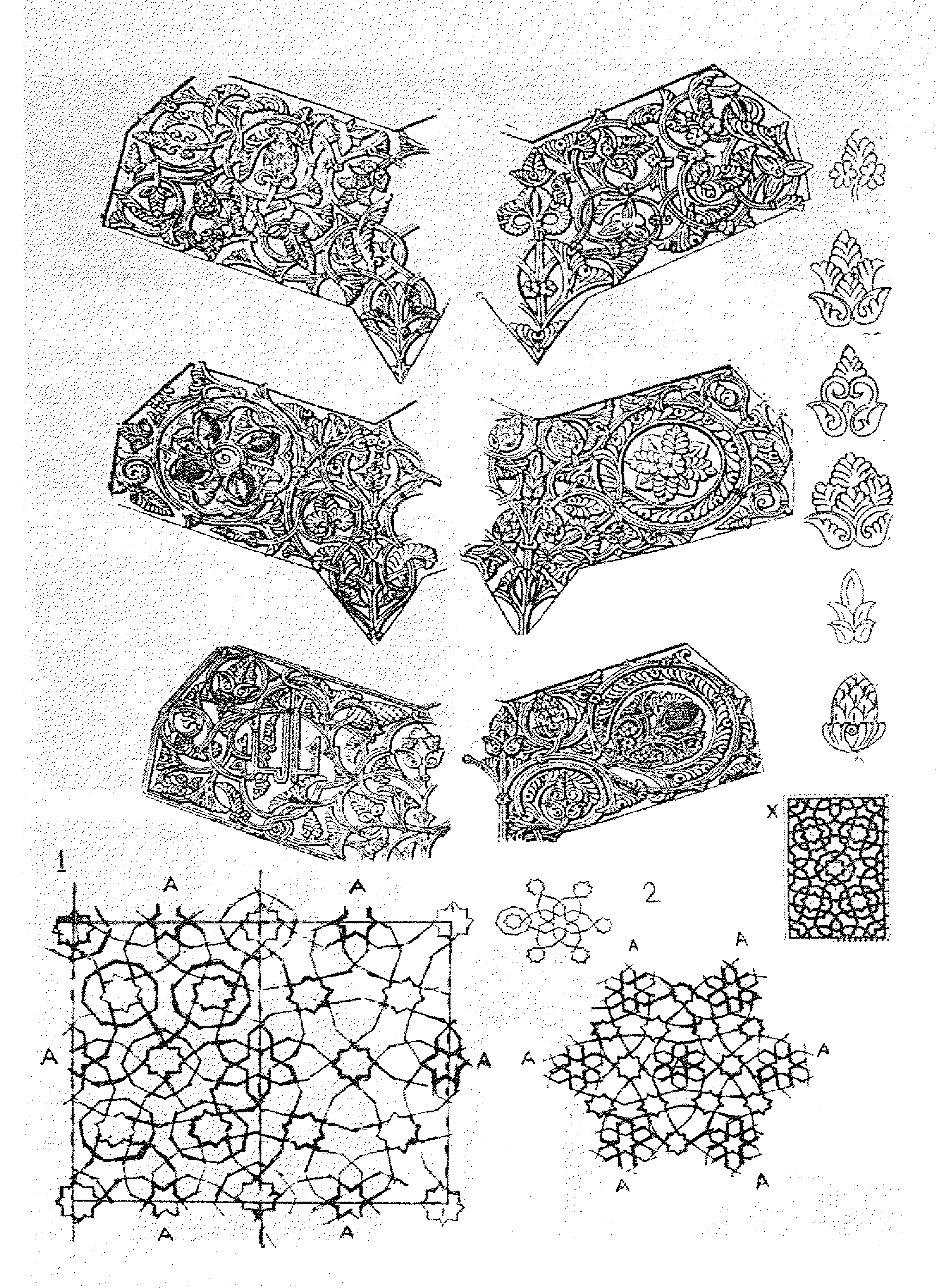
زخرفة نباتية، على الجص والحجر. طليطلة.



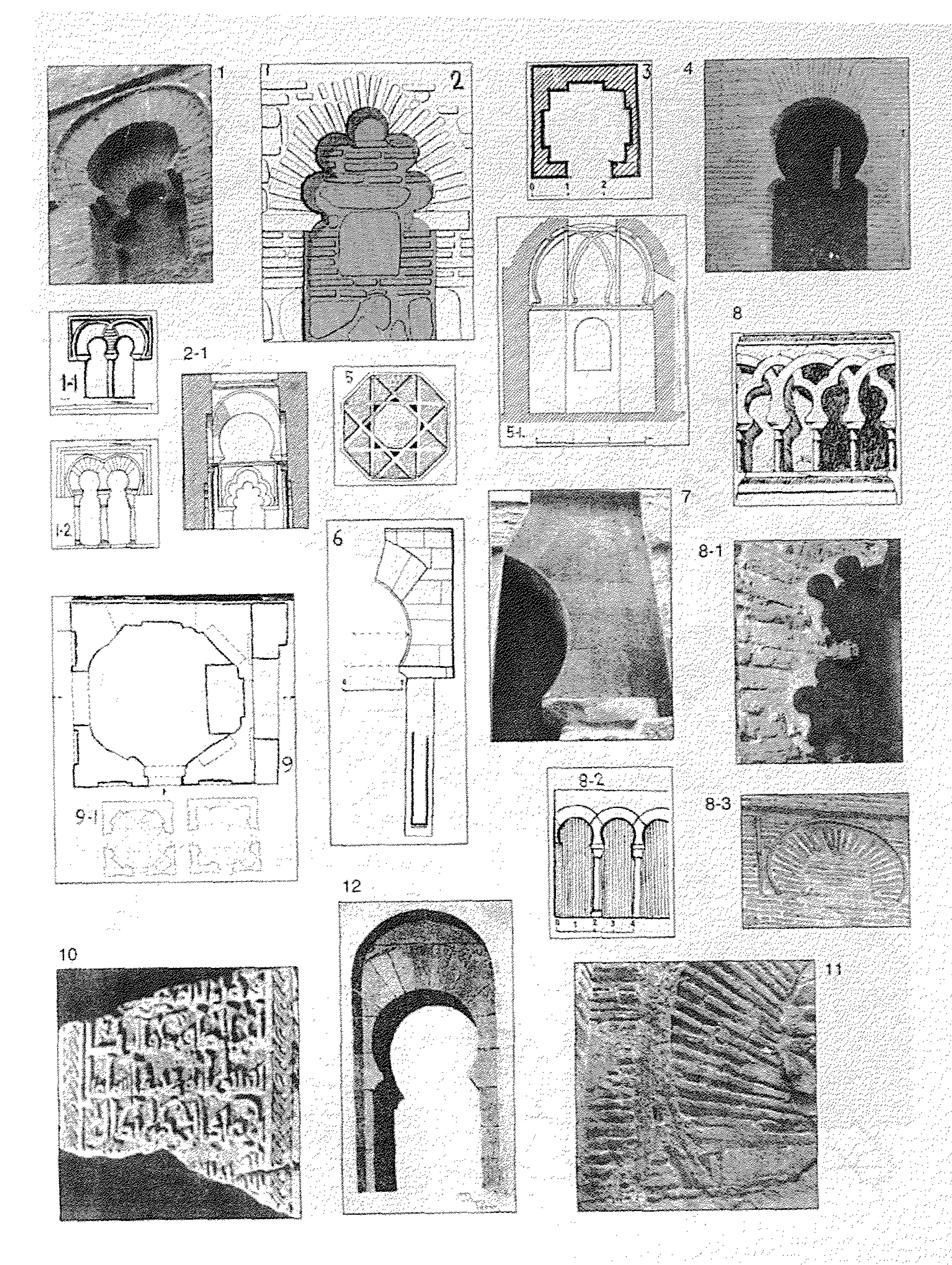
طليطلة: زخرفة على الحجر والخشب.



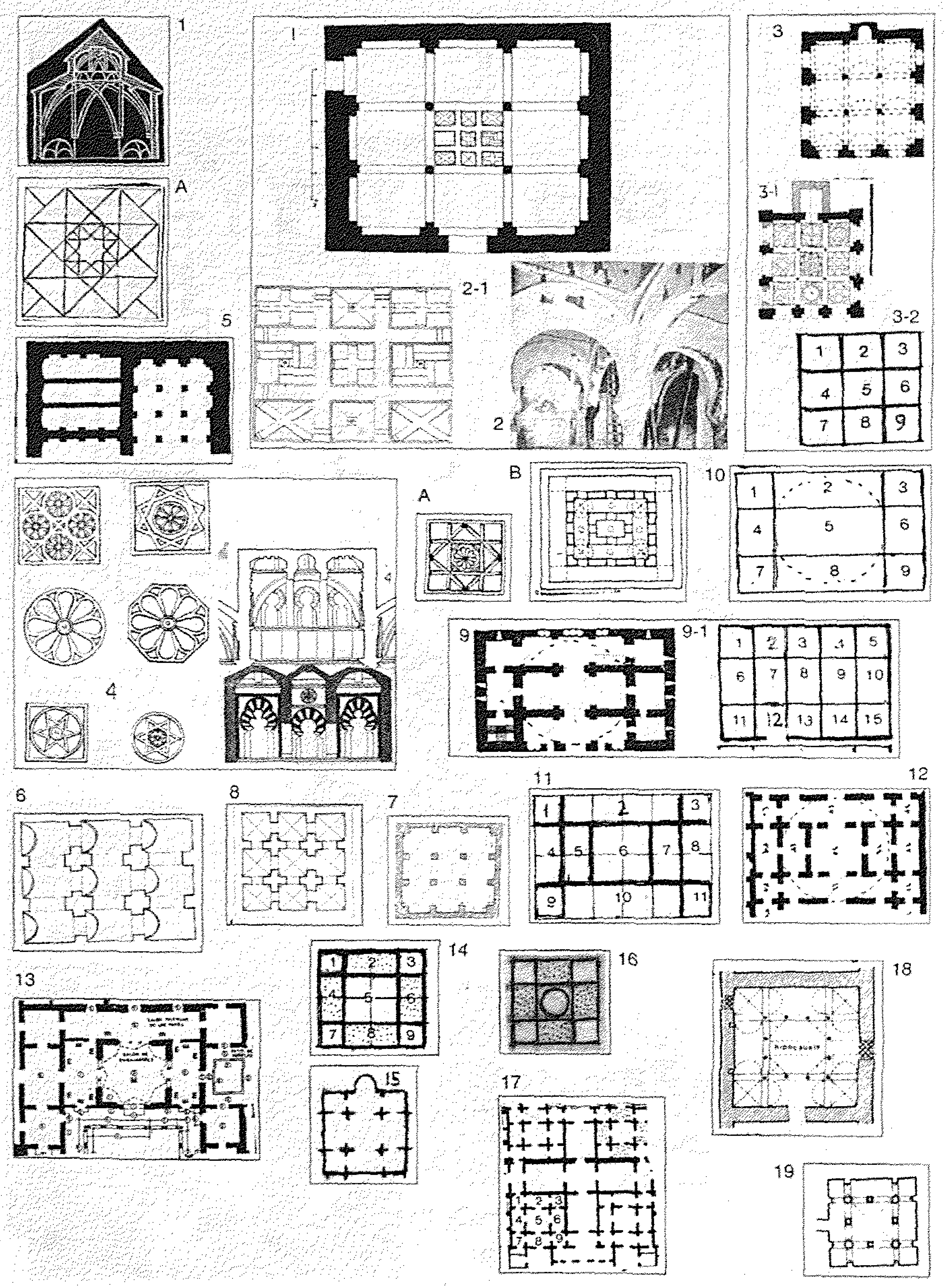
أخشاب طليطلية.



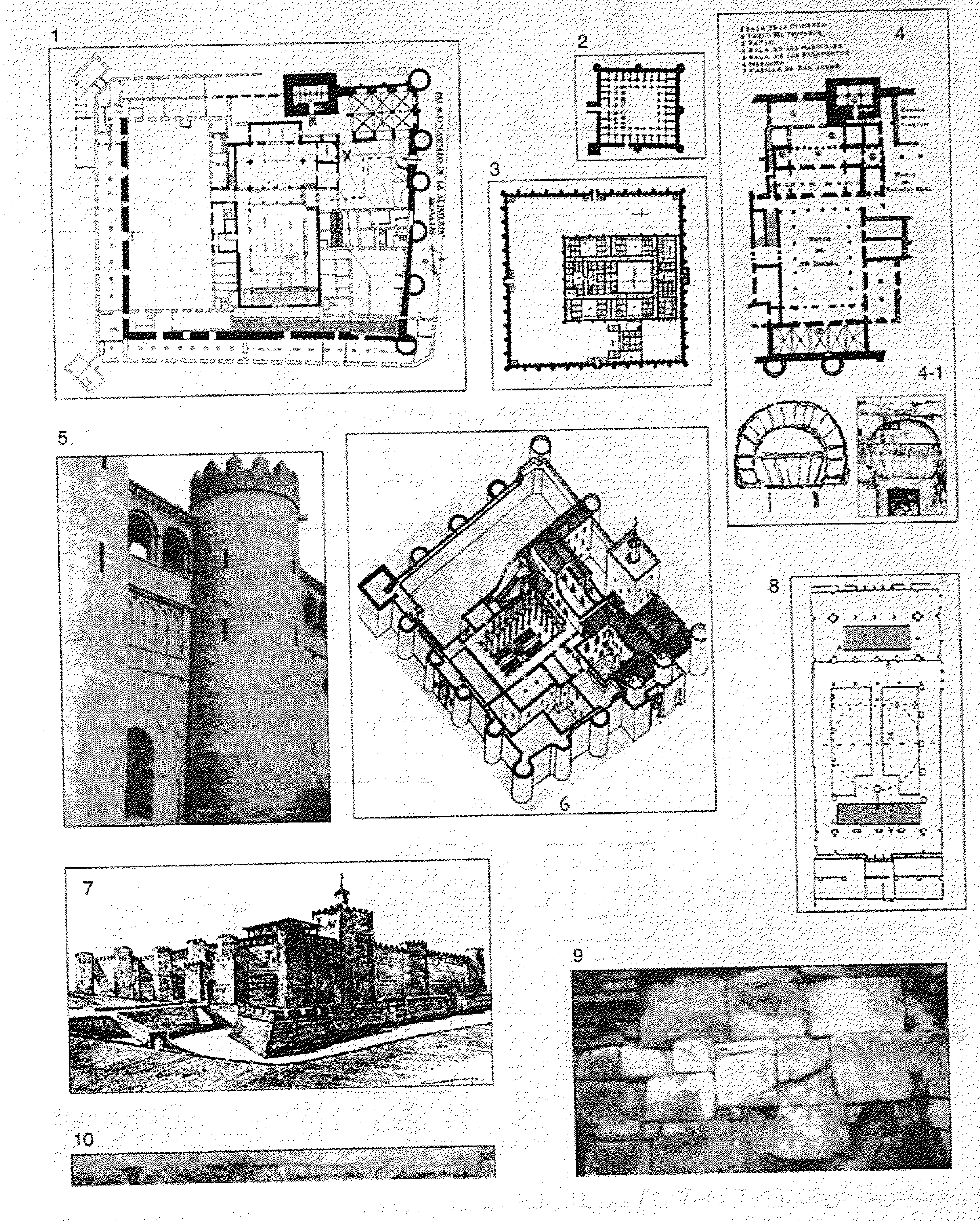
دراسة بوابات غرفة حفظ المقدسات: دير لاس أويلجاس ببرغش.



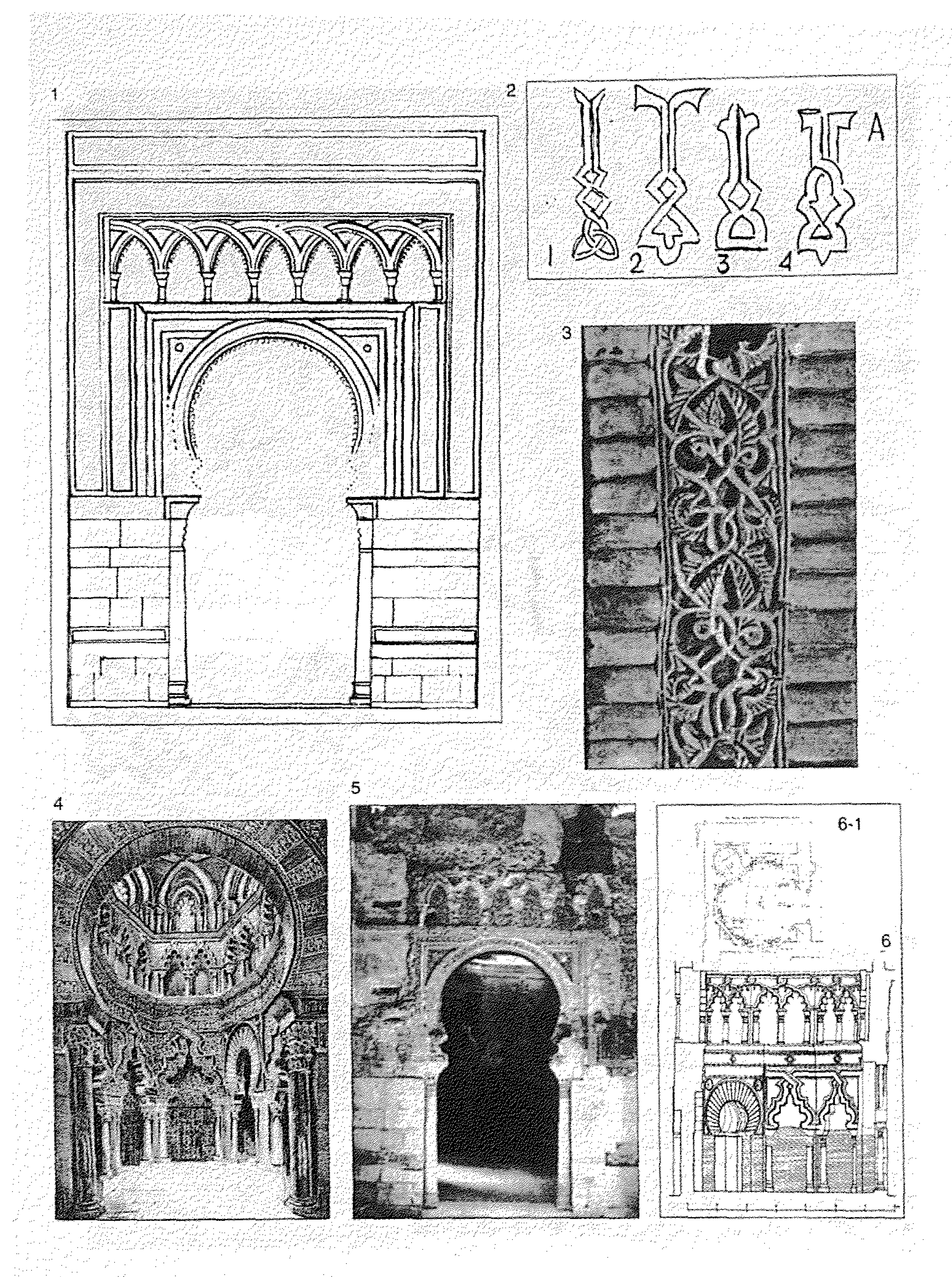
طليطلة: عقود عربية فى العمارة الدينية.



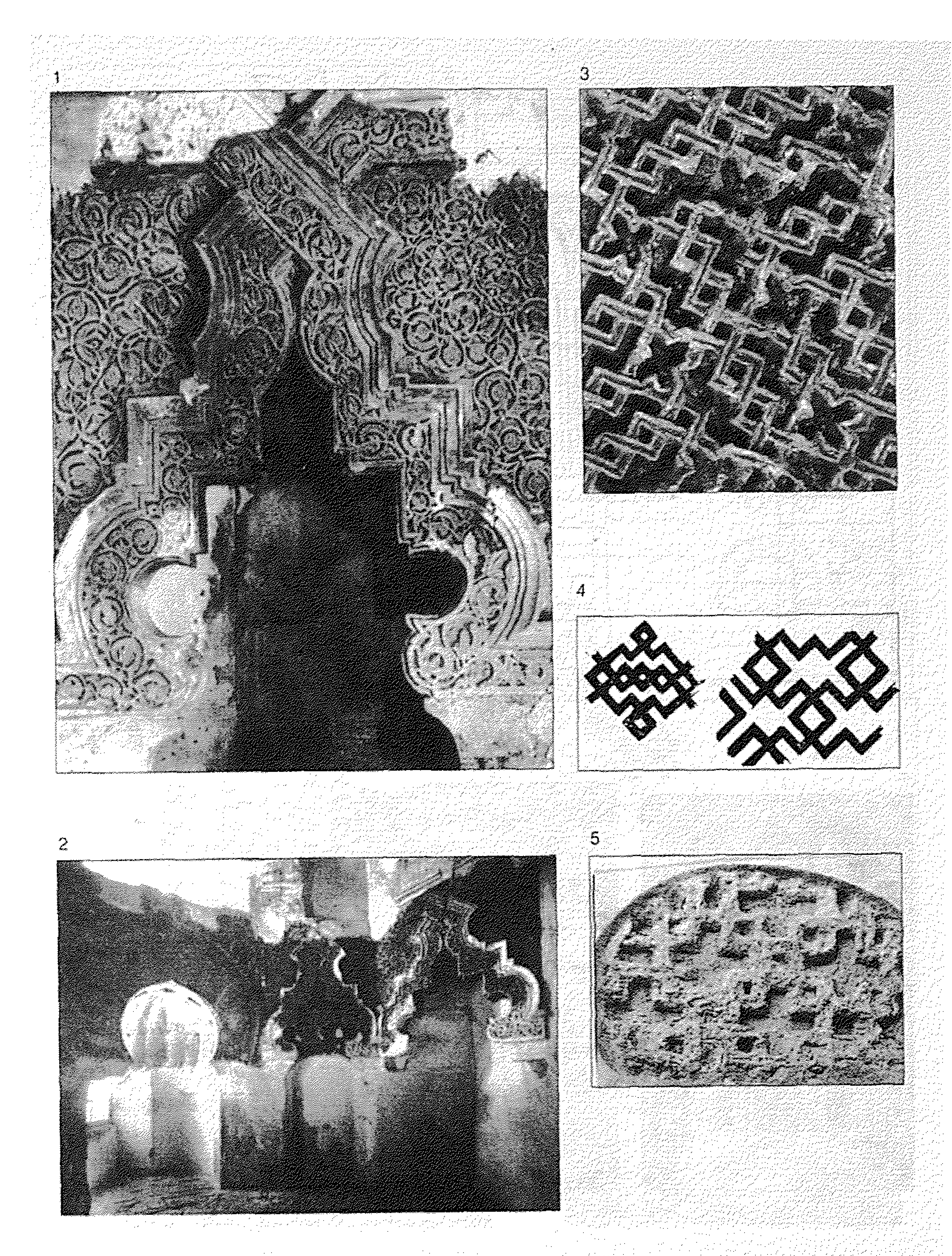
طليطلة: مسجد تورنيريّاس (٢، ٢-١، ٤) ومن مسجد الباب المردوم (٣، ٣-١، ٣-٢). نظرية المربعات من ٩ إلى ١٥ فراغًا.



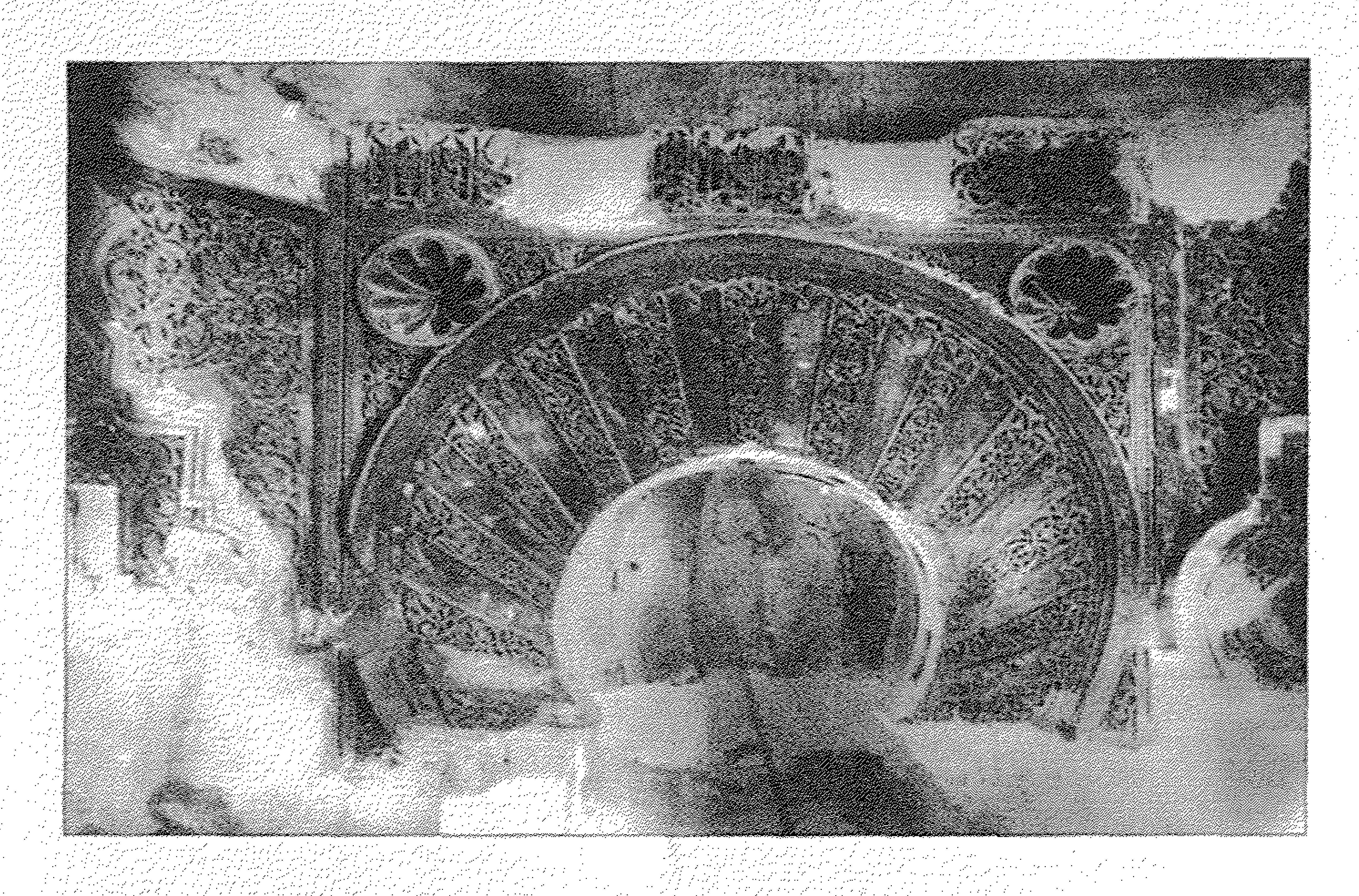
الجعفرية (سرقسطة).



مسجد الجعفرية (سرقسطة).

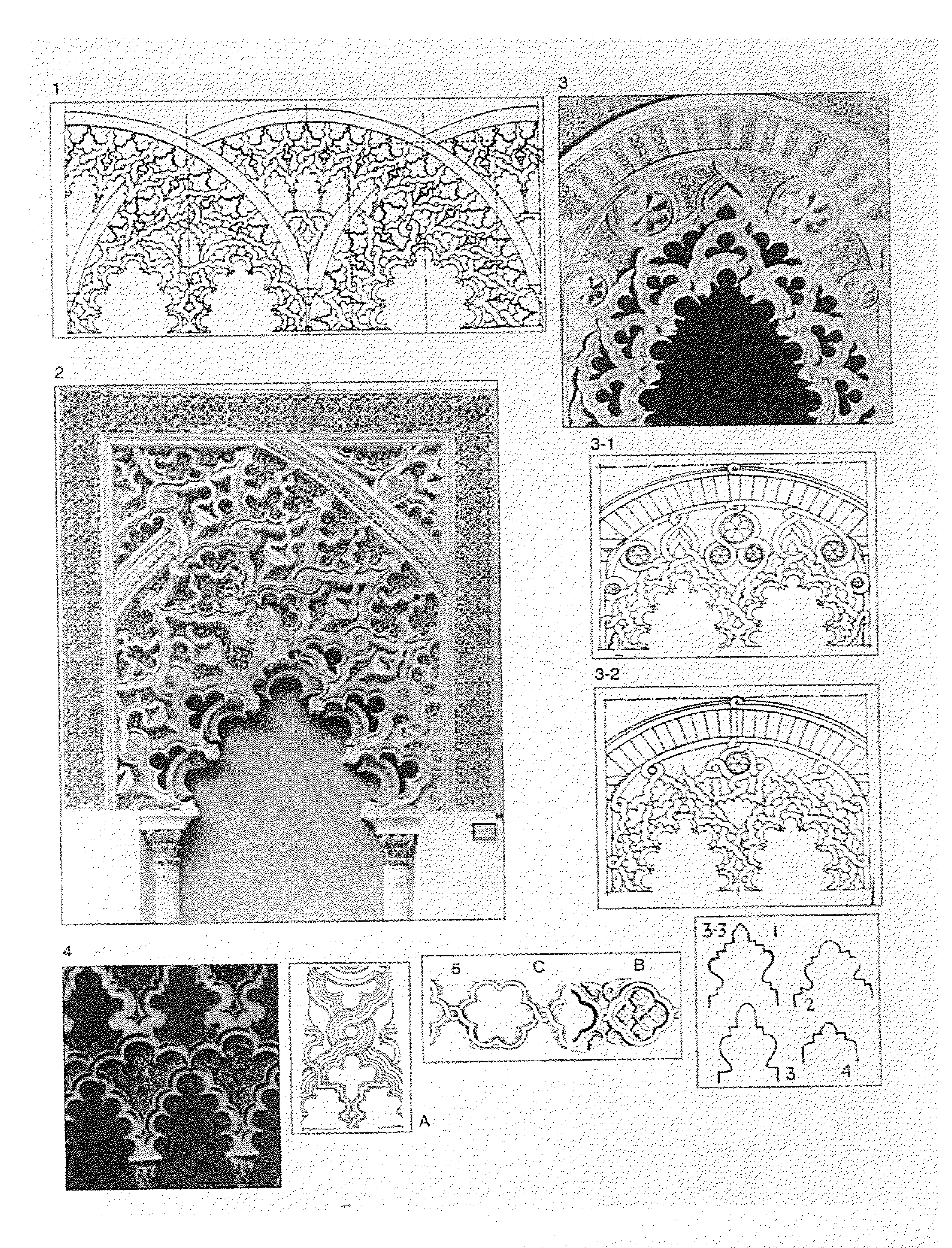


مسجد الجعفرية (سرقسطة) ٤، ٥ زخرفة هندسية، متوازيات.

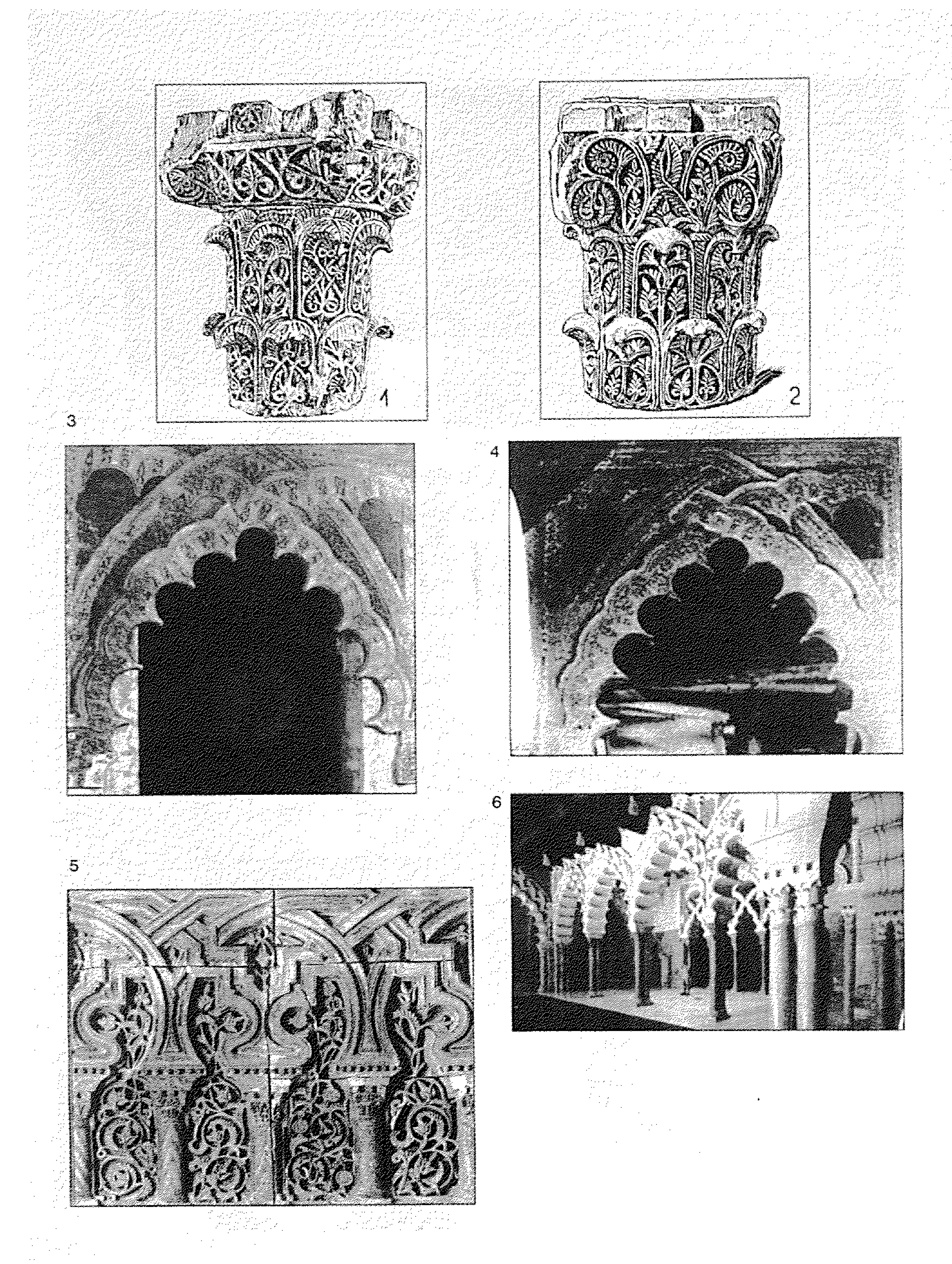




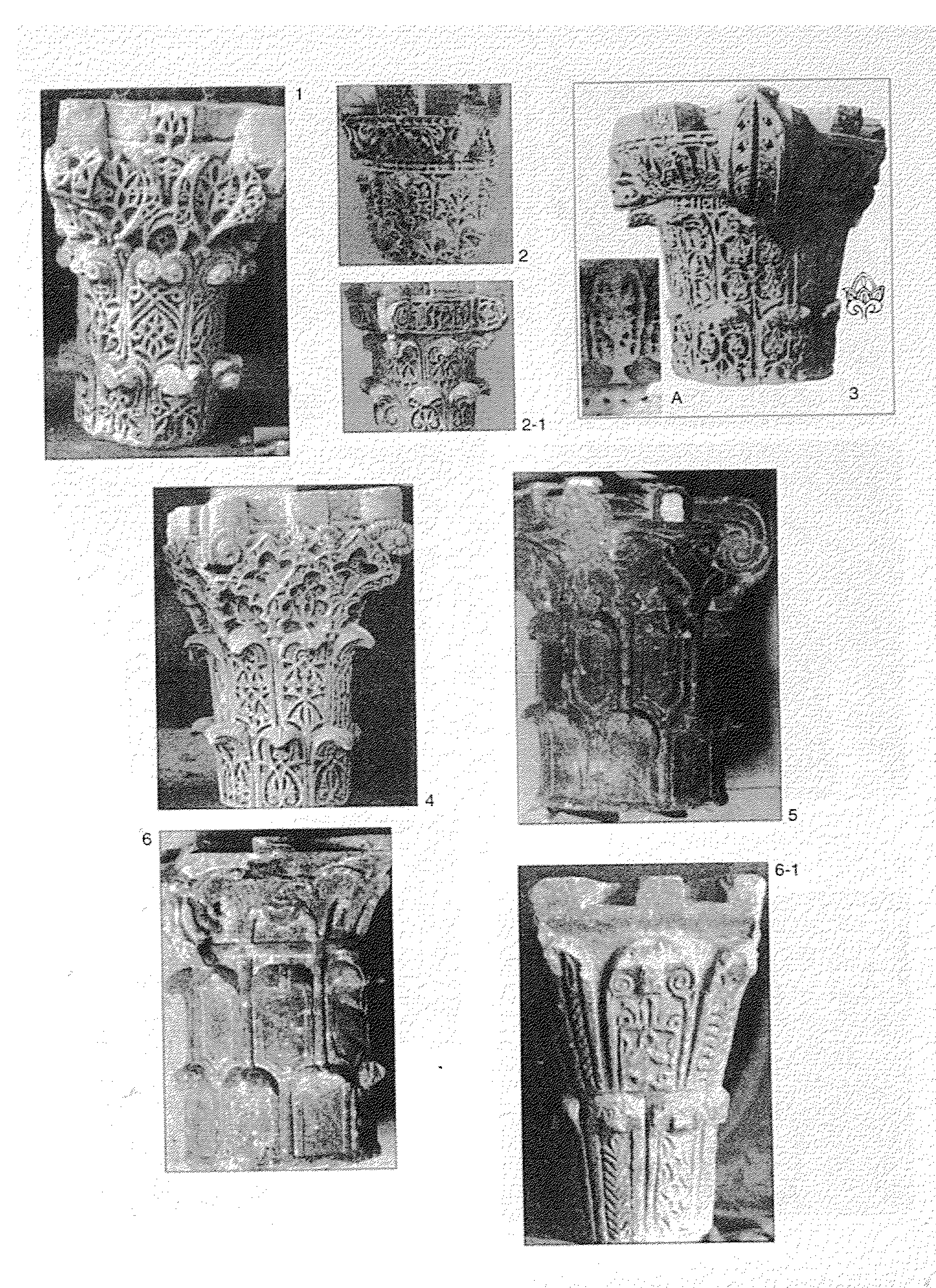
سرقسطة: عقد محراب المنطقة المسقوفة بمسجد الجعفرية.



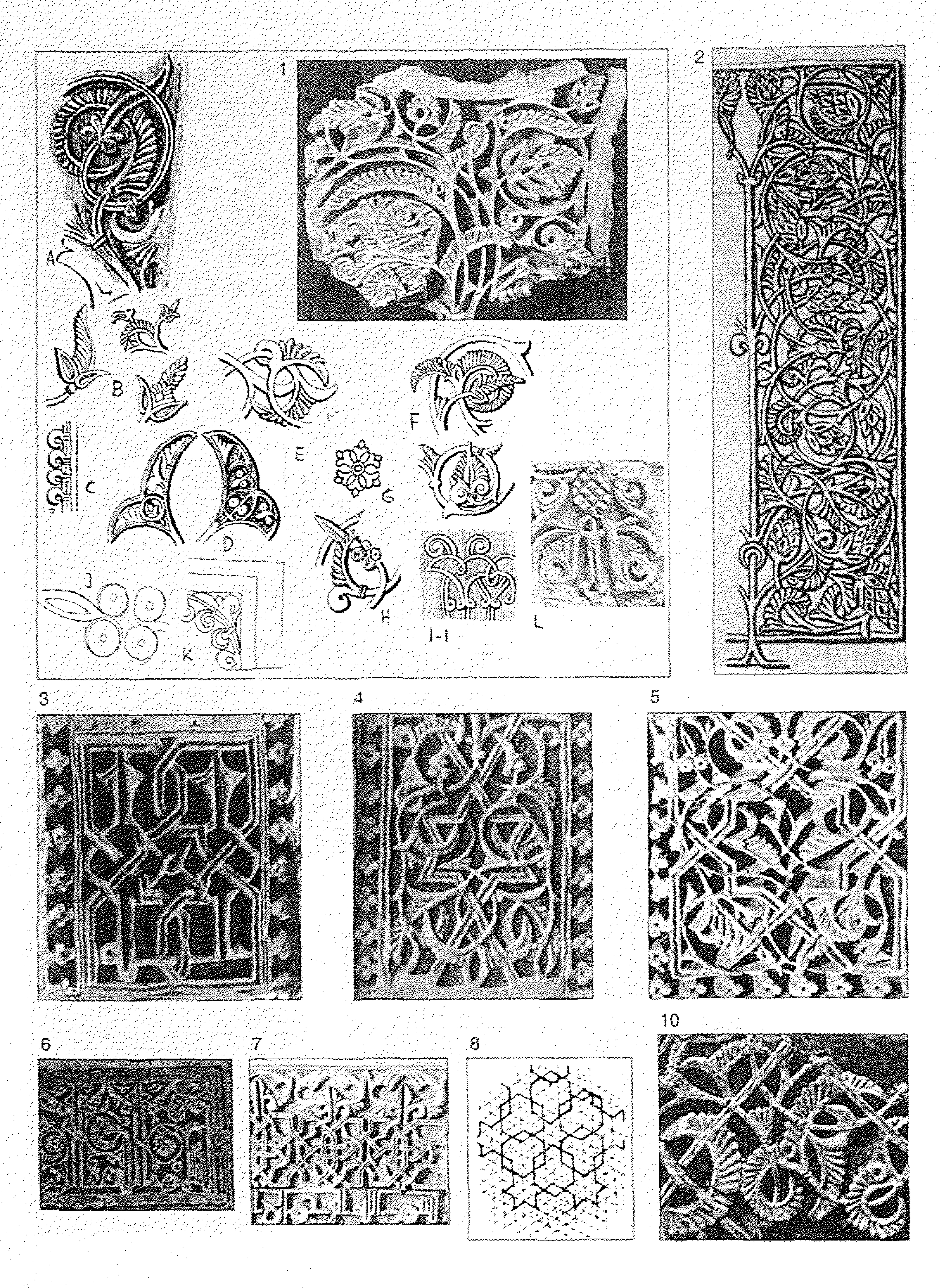
سرقسطة: الجعفرية، عقود للصالات والبوائك الخاصة بصحن القديسة إيزابيل.



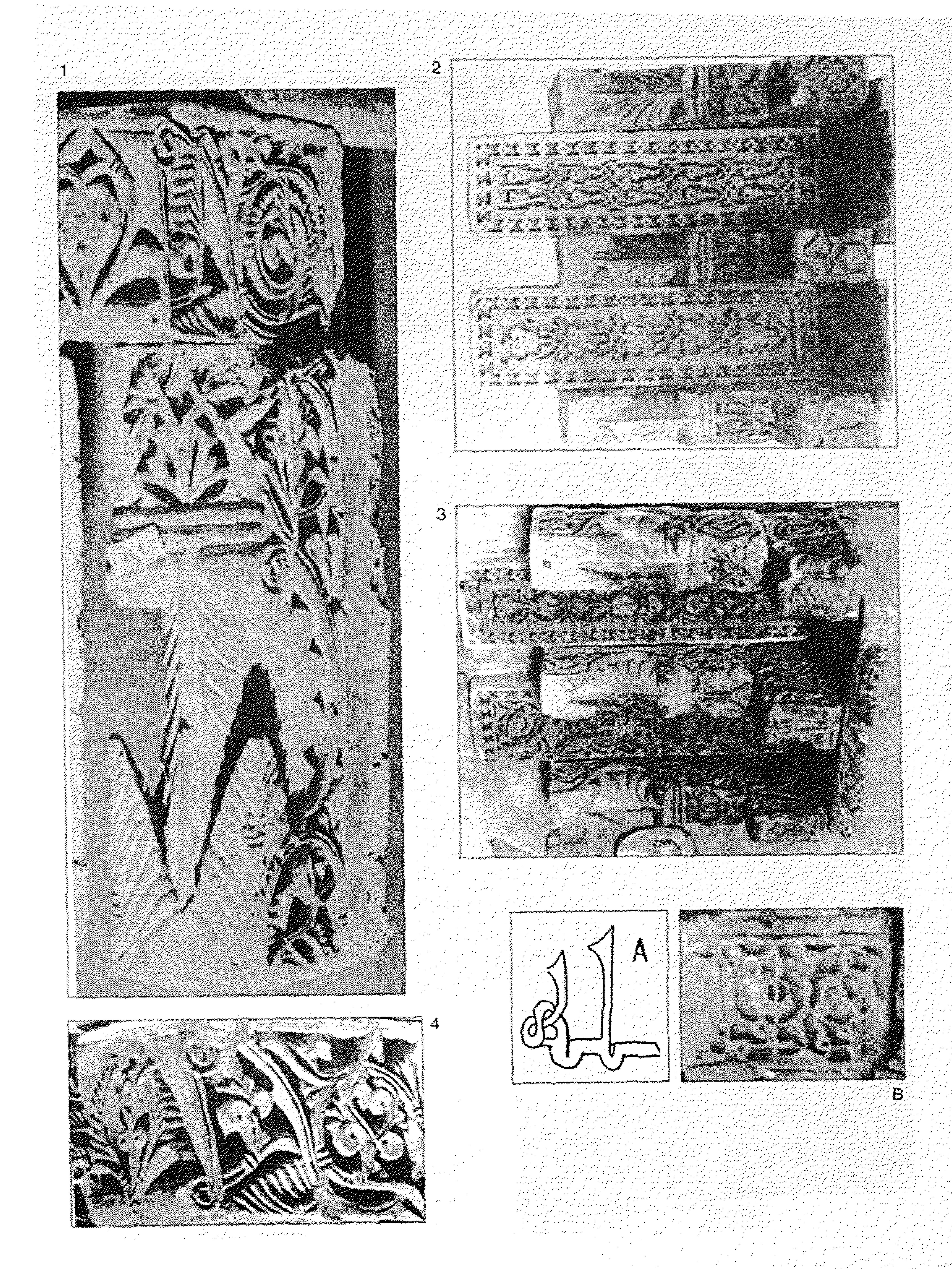
الجعفرية: تيجان وعقود؛ ٦: منظور للبائكة الشمالية للصحن. إعادة ترميم.



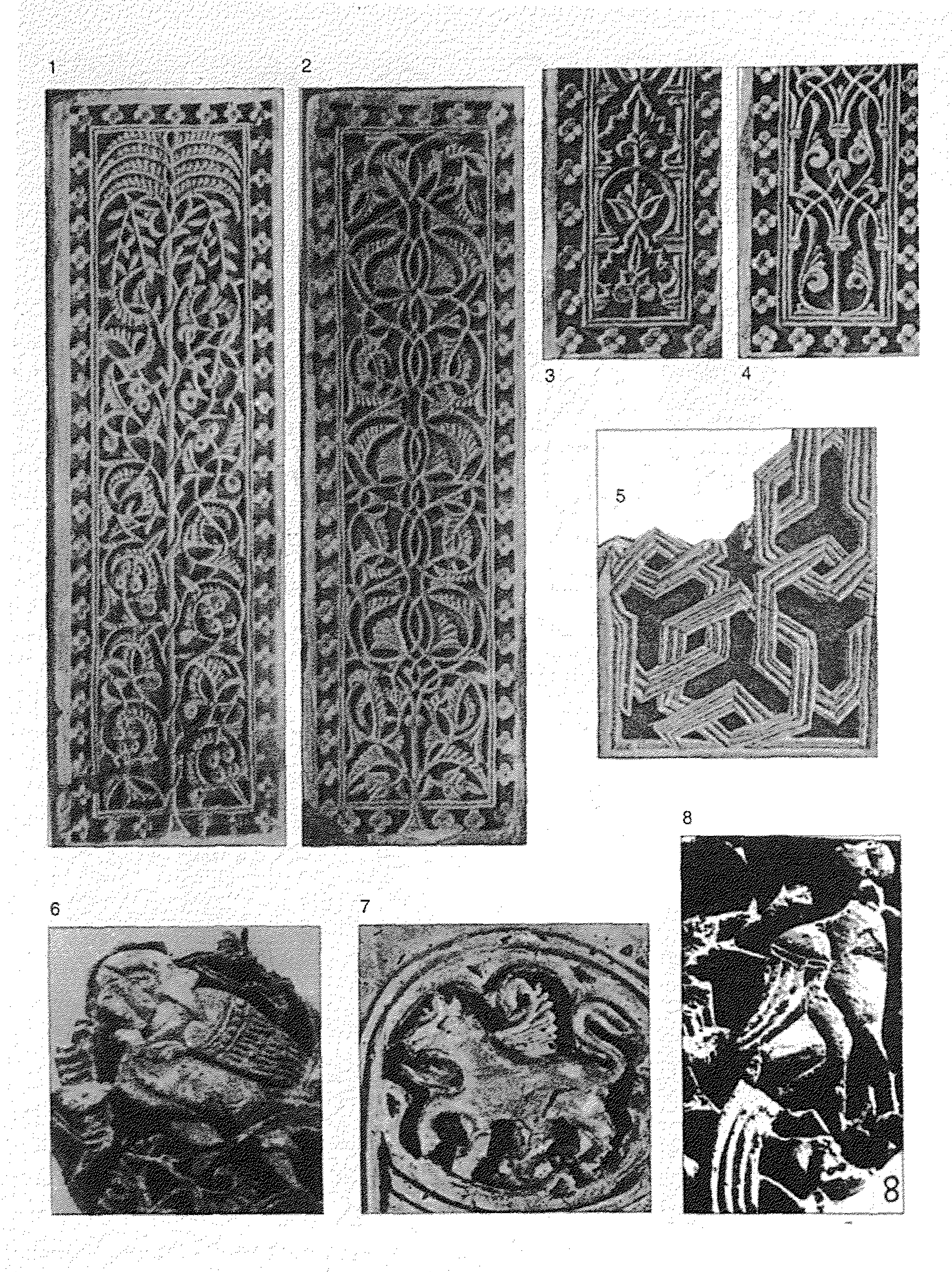
سرقسطة: تيجان أعمدة عربية في الجعفرية؛ ٦-١ في تطيلة.



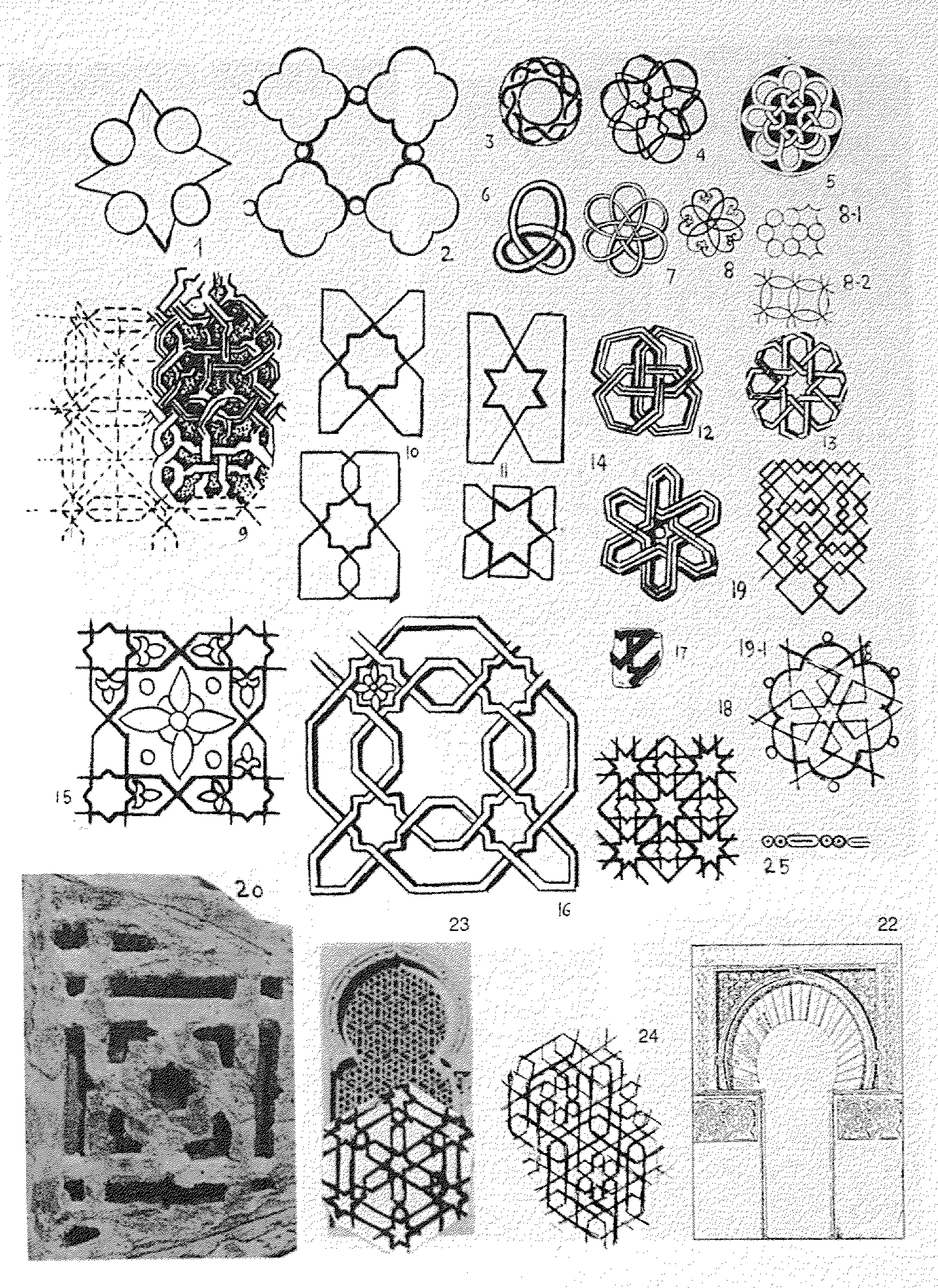
سرقسطة: الجعفرية، دراسة الزخرفة ١، J، K من قصر بلاجير .L من حصن دروقة.



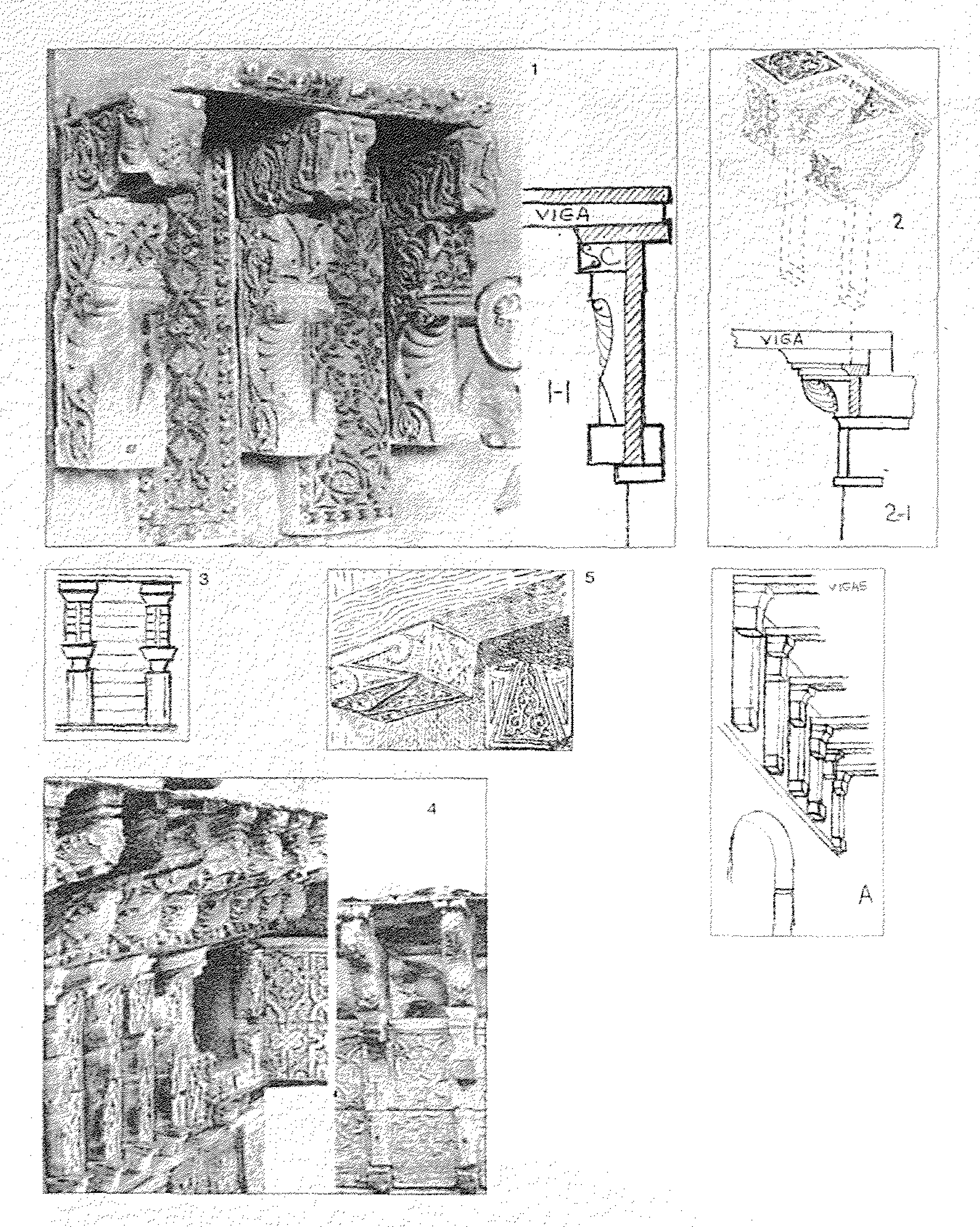
الجعفرية بسرقسطة: الهيكل الجزئى والمؤقت لصحن القبة **Alcoba** الشمالى.



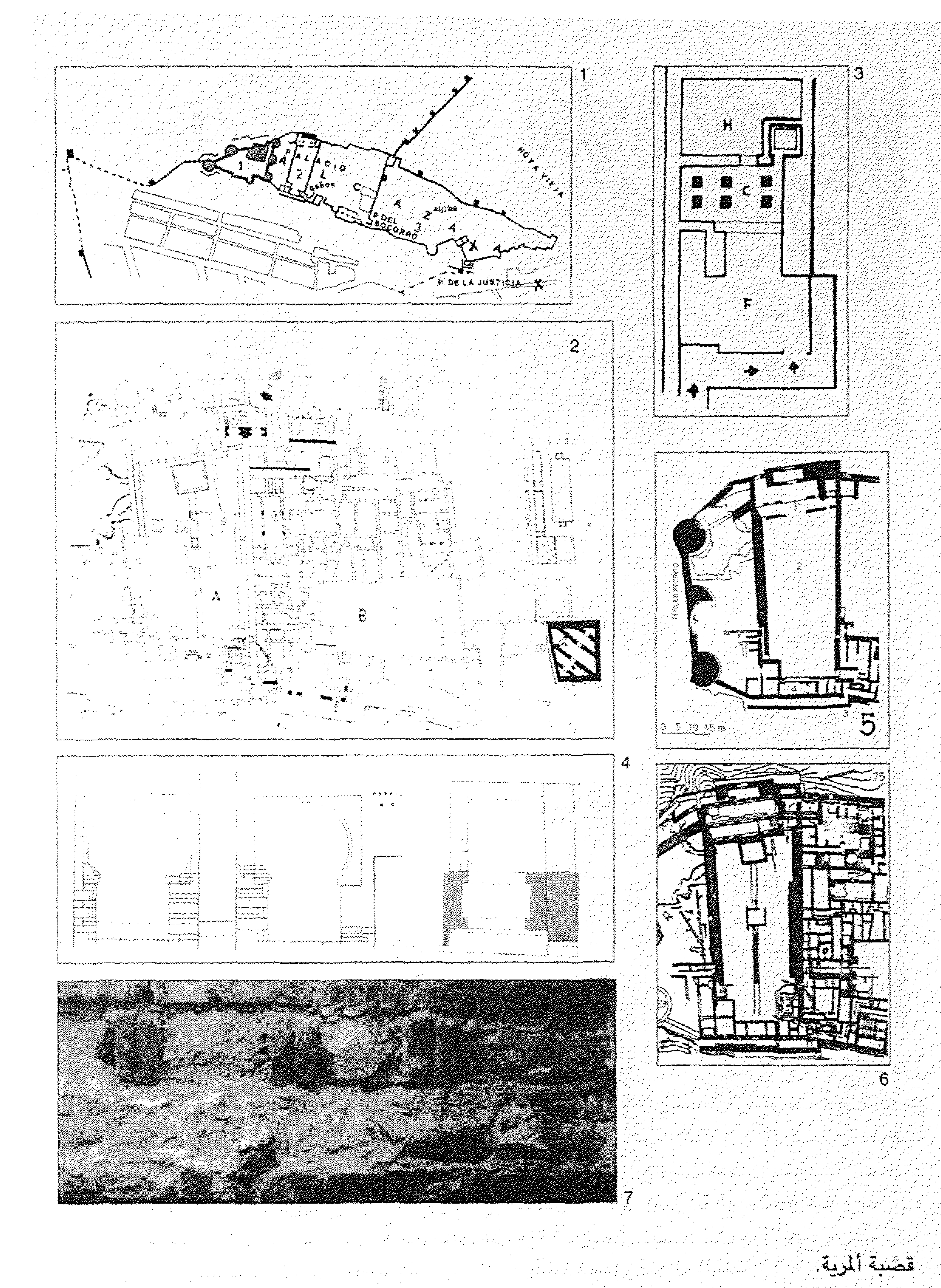
سرقسطة: الجعفرية: جوانب زخرفية ٦، زخرفة جصية فى قصر بلاجير (لاردة).



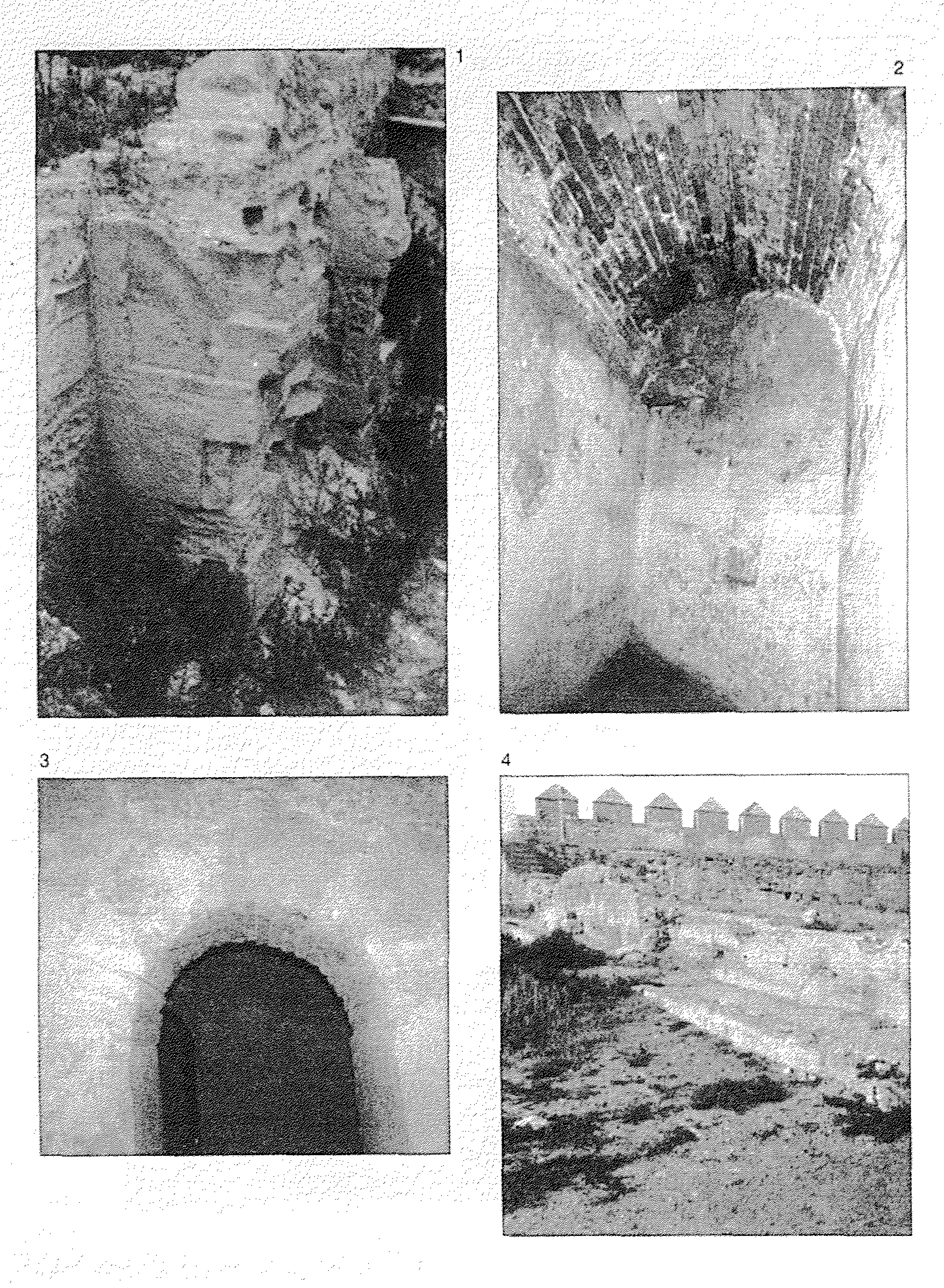
زخرفة الجعفرية، ٢٢ مسجد ماليخان (سرقسطة).



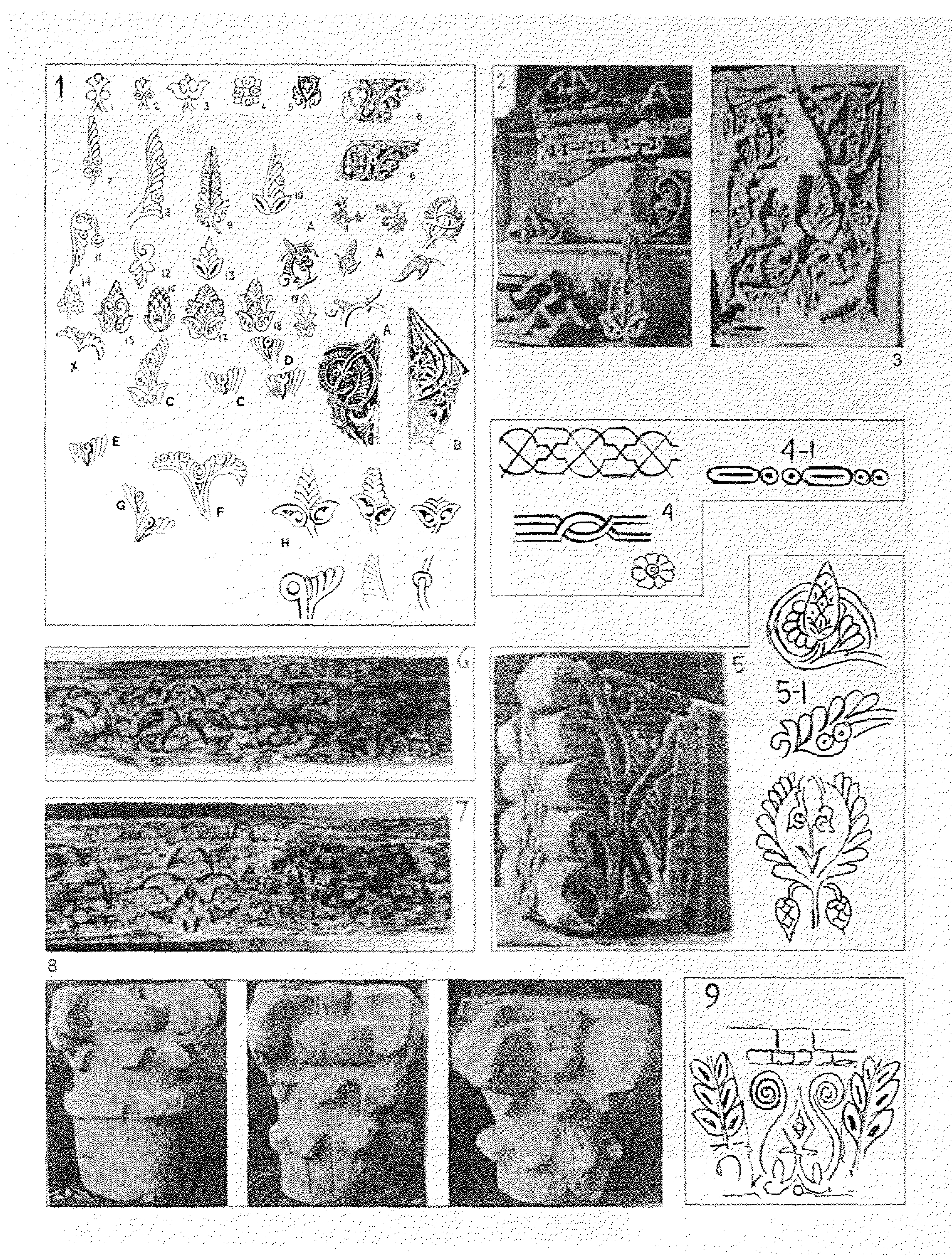
الجعفرية: تجريب إعادة هيكلة سقف غرفة النوم **Alcoba** الشمالية ١، ١-١، مدينة الزهراء "الصالون الكبير". ٢، ٢-١ حامل مفترض من الحجر للسقف المسطح للبلاطة الرئيسية، ٣ مقرنسات قرطبية مع حوامل عبارة عن أعمدة فى دهليز بمنارة مسجد ابن طولون بالقاهرة. **A** البلاطة الرئيسية للبازيليكا البيزنطية فى قلب لوز ق ٦ (هيكل قائم على أساس صورة نشرها سيريل مانجو). حوامل الدعامات الخشبية من الحجر؛ ٤ مثال على أرفف المدارس فى الشمال الأفريقى (مدرسة أبو حسان سلا ق ١٤)، ٥ طرف دعامة من الحجر بقلعة بنى حماد بالجزائر ق ١١ (رسم ل. بيليه) عاد هذا النوع من الحوامل للظهور فى بوائك صحن السباع بالحمراء.


1
PALACIO
baños
aljibe
P. DEL SOCORRO
HOYA VIEJA
P. DE LA JUSTICIA
2
A
B
3
H
C
F
4
5
0 5 10 15 m
6
7

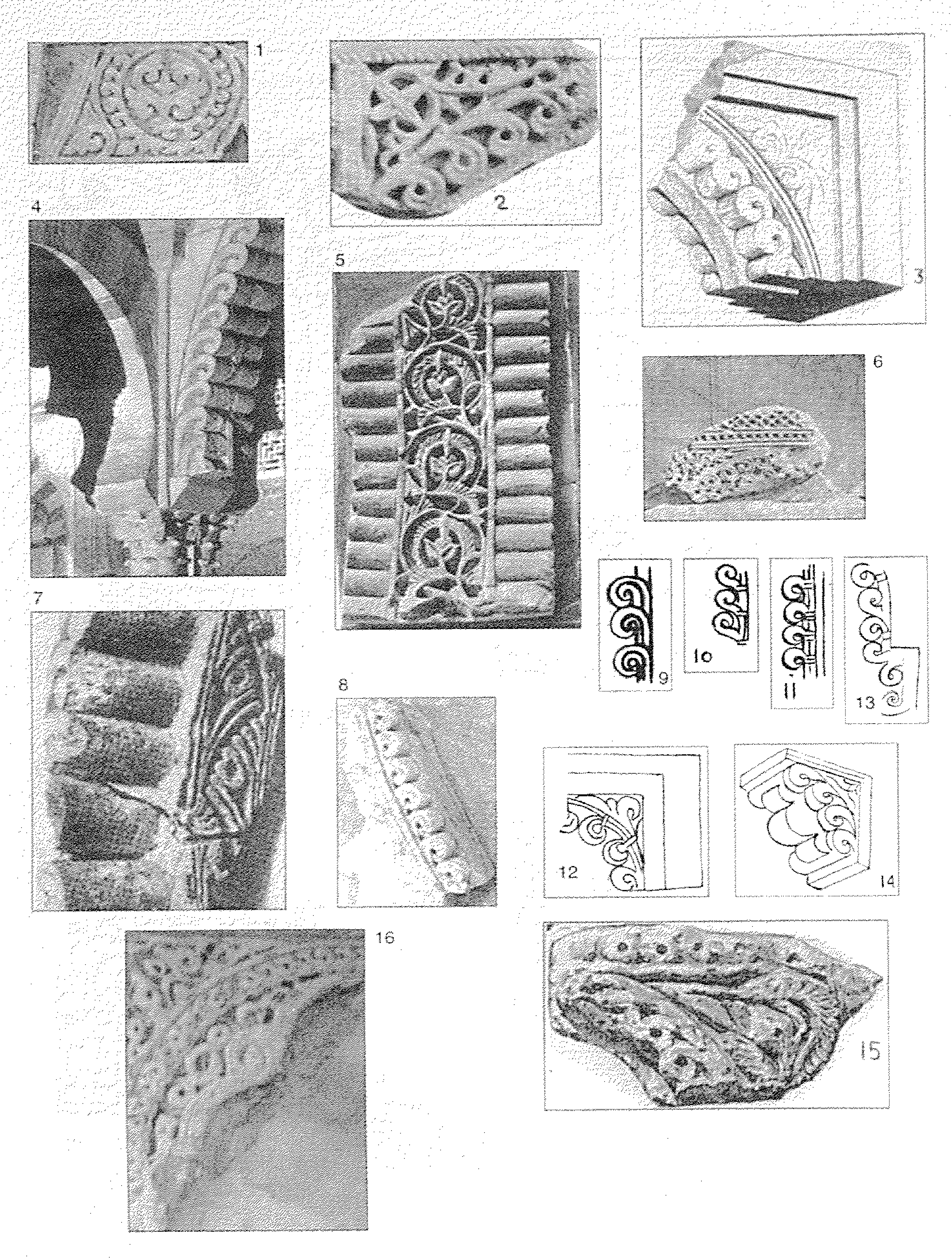
قصبة ألمرية.



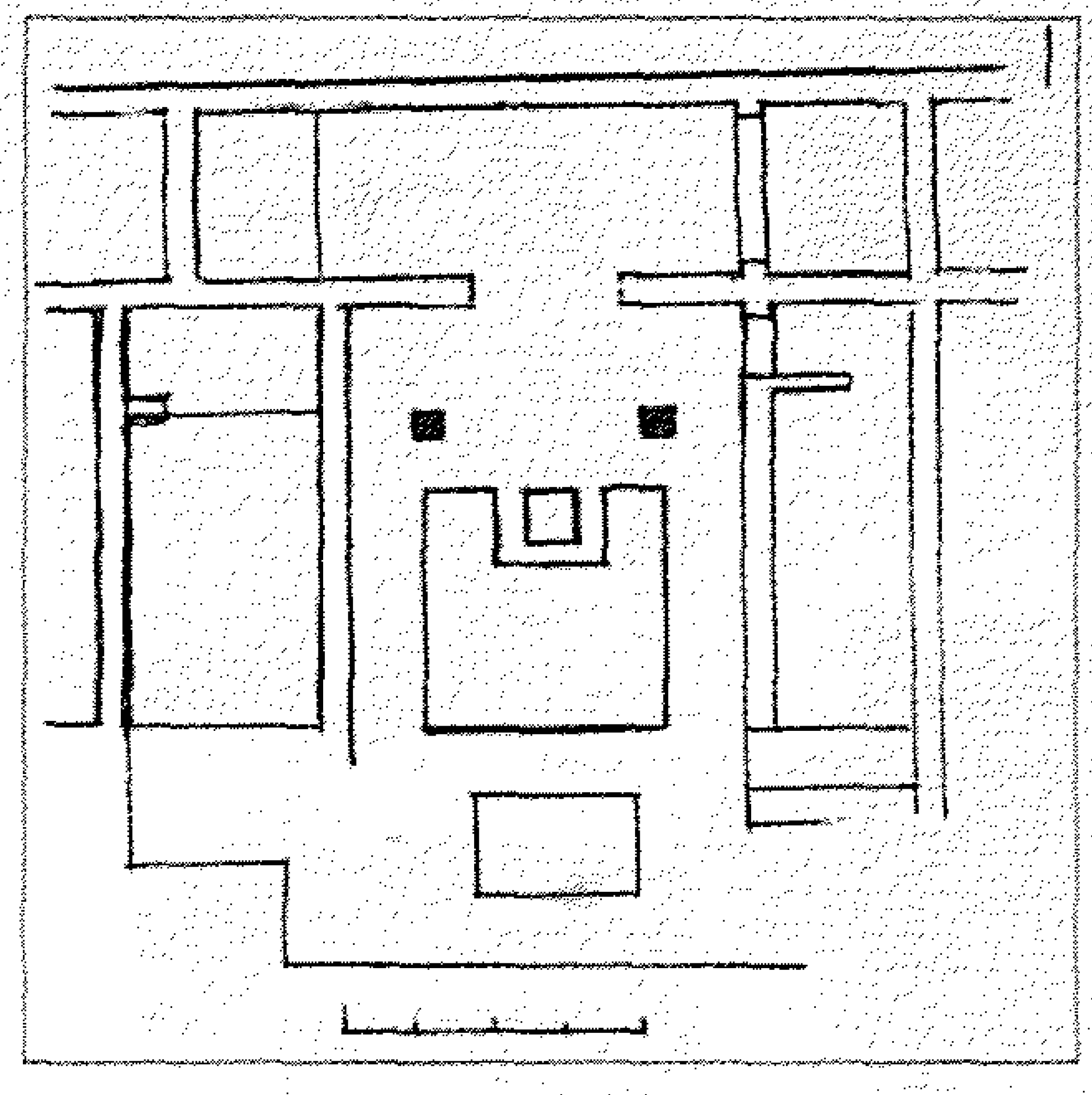
ألمرية: ١ القصبة، ٢، ٣ الجب، ٤ الوضع الحالى للصحن الخاص.

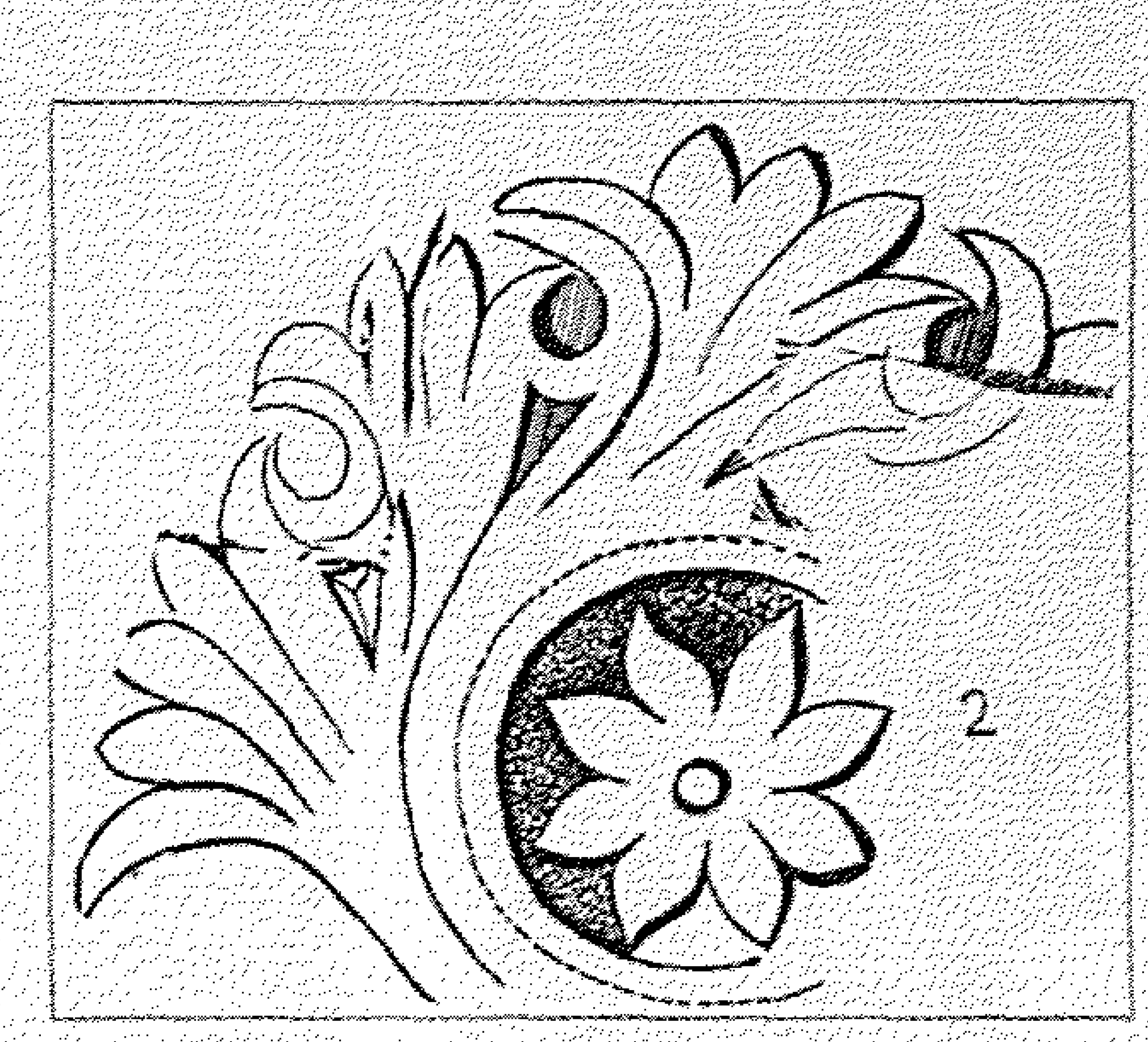


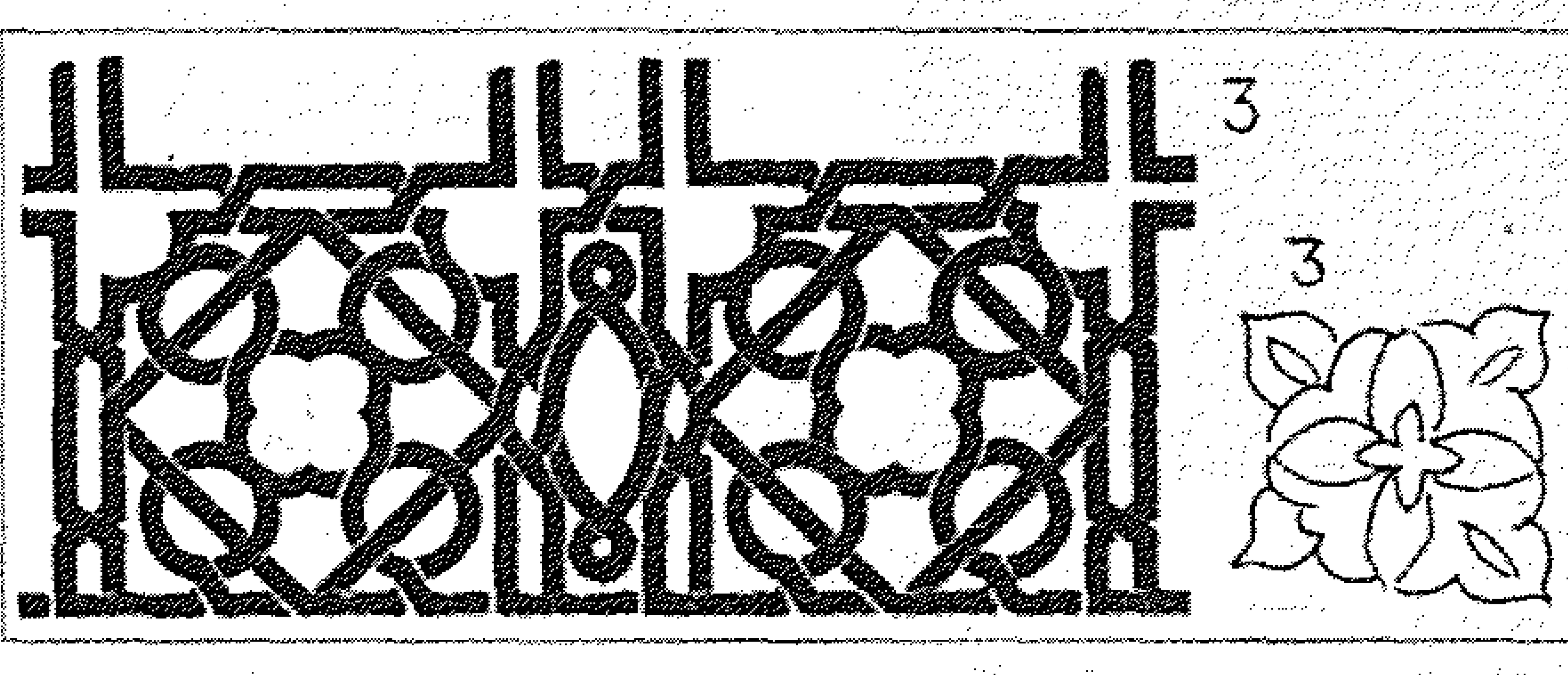
ألمرية: زخارف وتيجان أعمدة فى الصبة؛ ٢، ٣، ٤، ٥ من مسجد سان خوان بالمدينة؛ ٦، ٧ أخشاب؛ ٨، ٩ تيجان أعمدة.

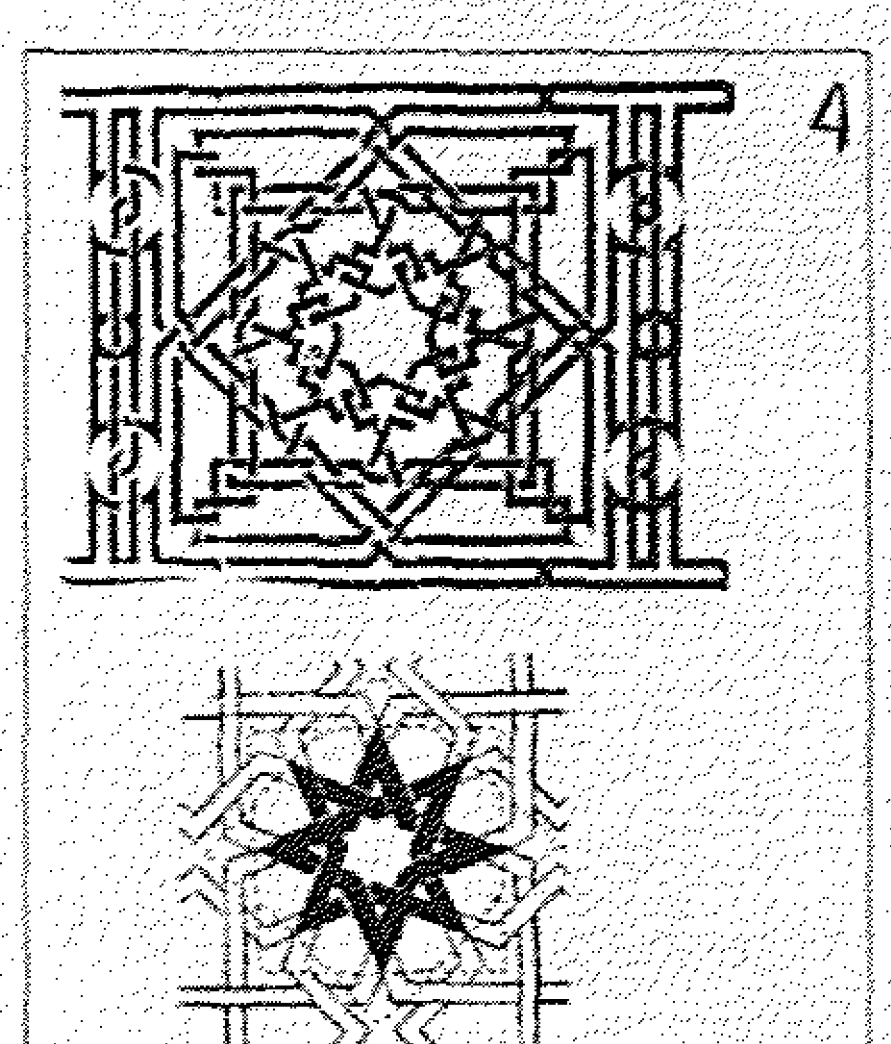


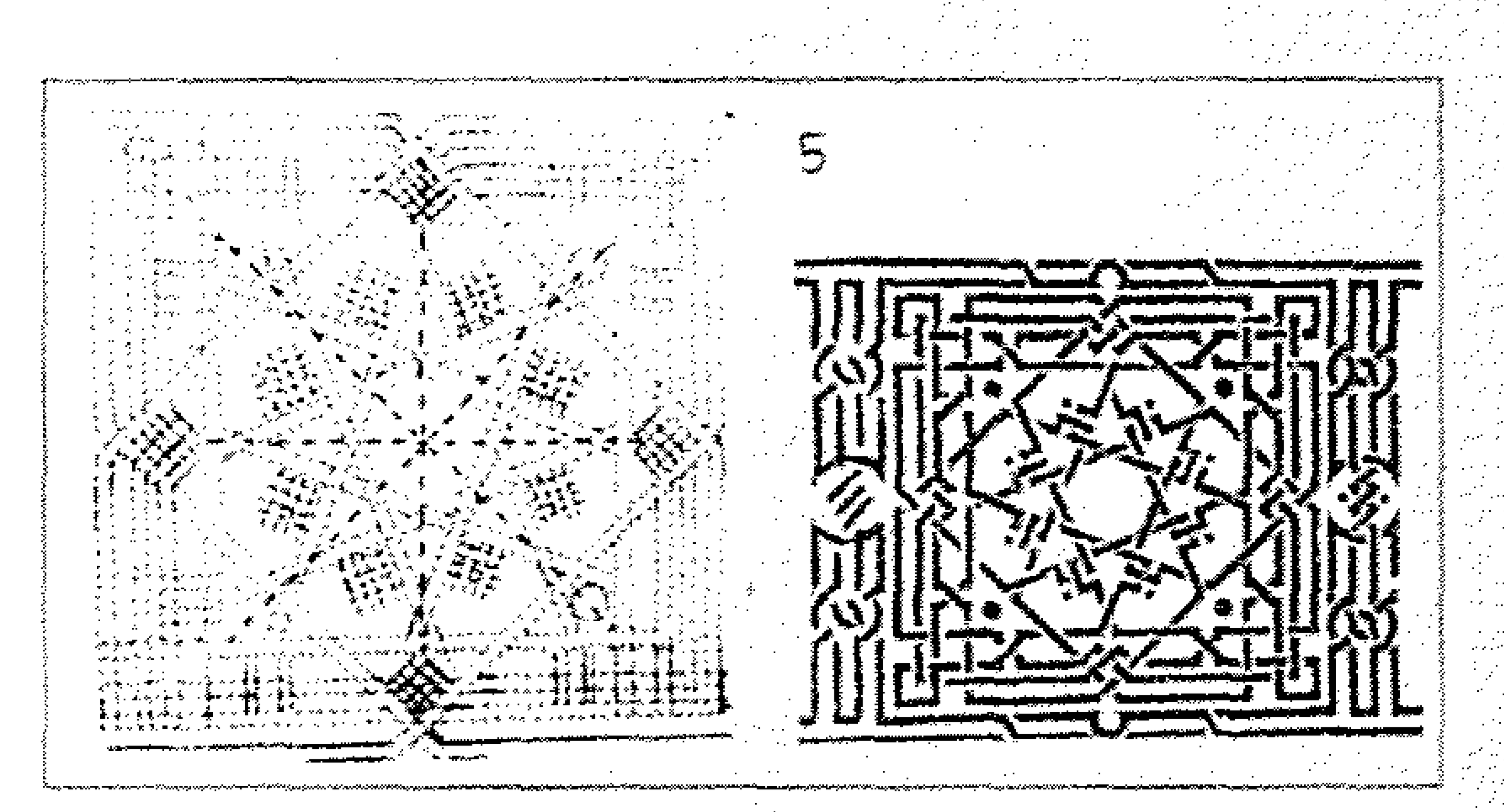
عقود وحليات معمارية مقعرة وأطراف دعامات السقف (كوابيل) ومقرنسات ذات تجعيدات: التطور الذى لحق بها (ق ١٠-١٤).

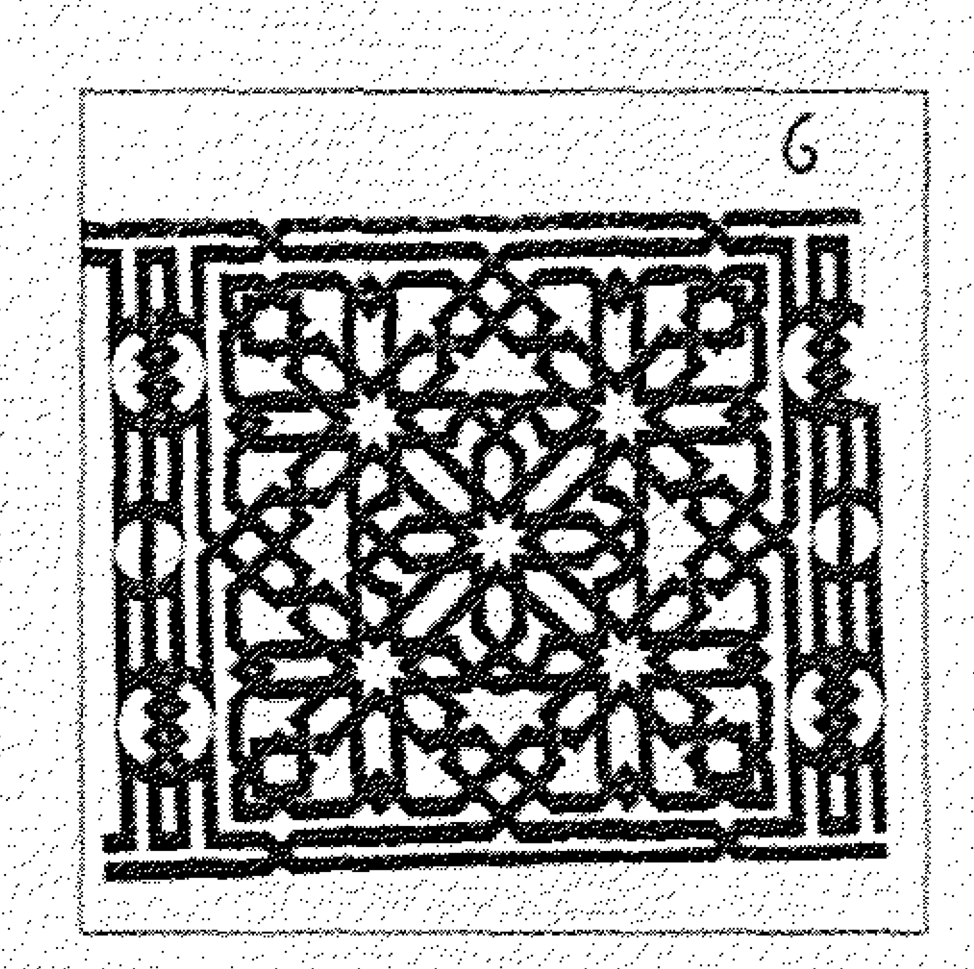


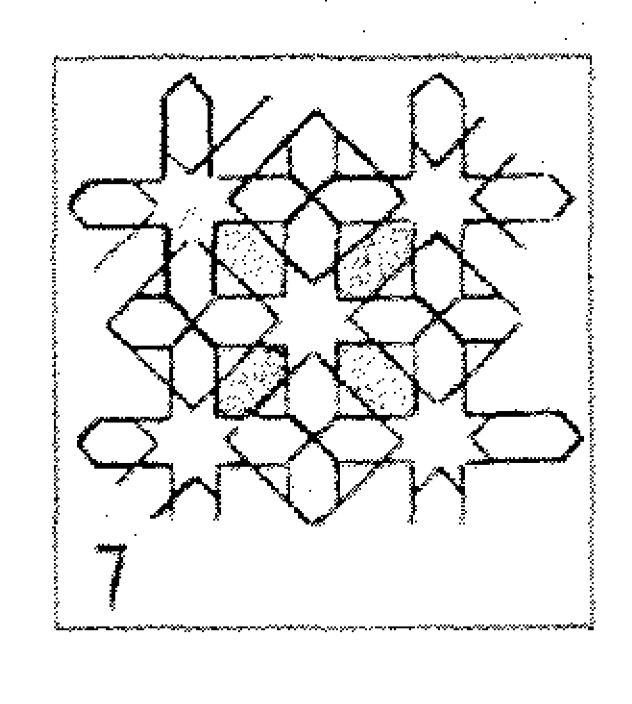


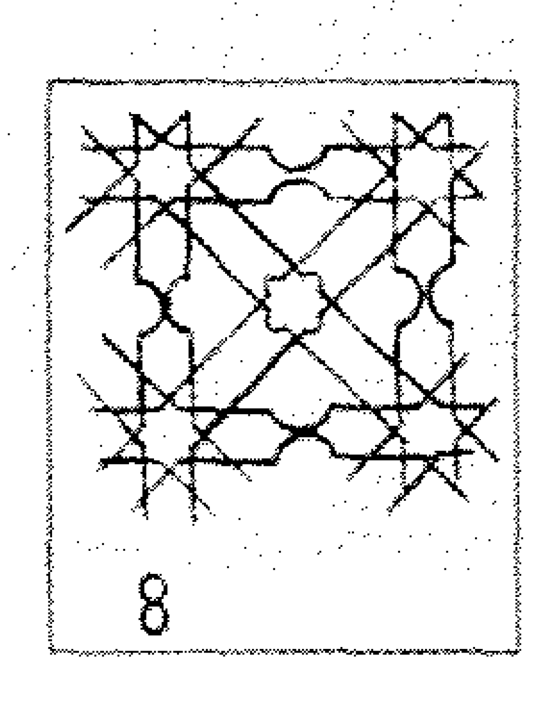




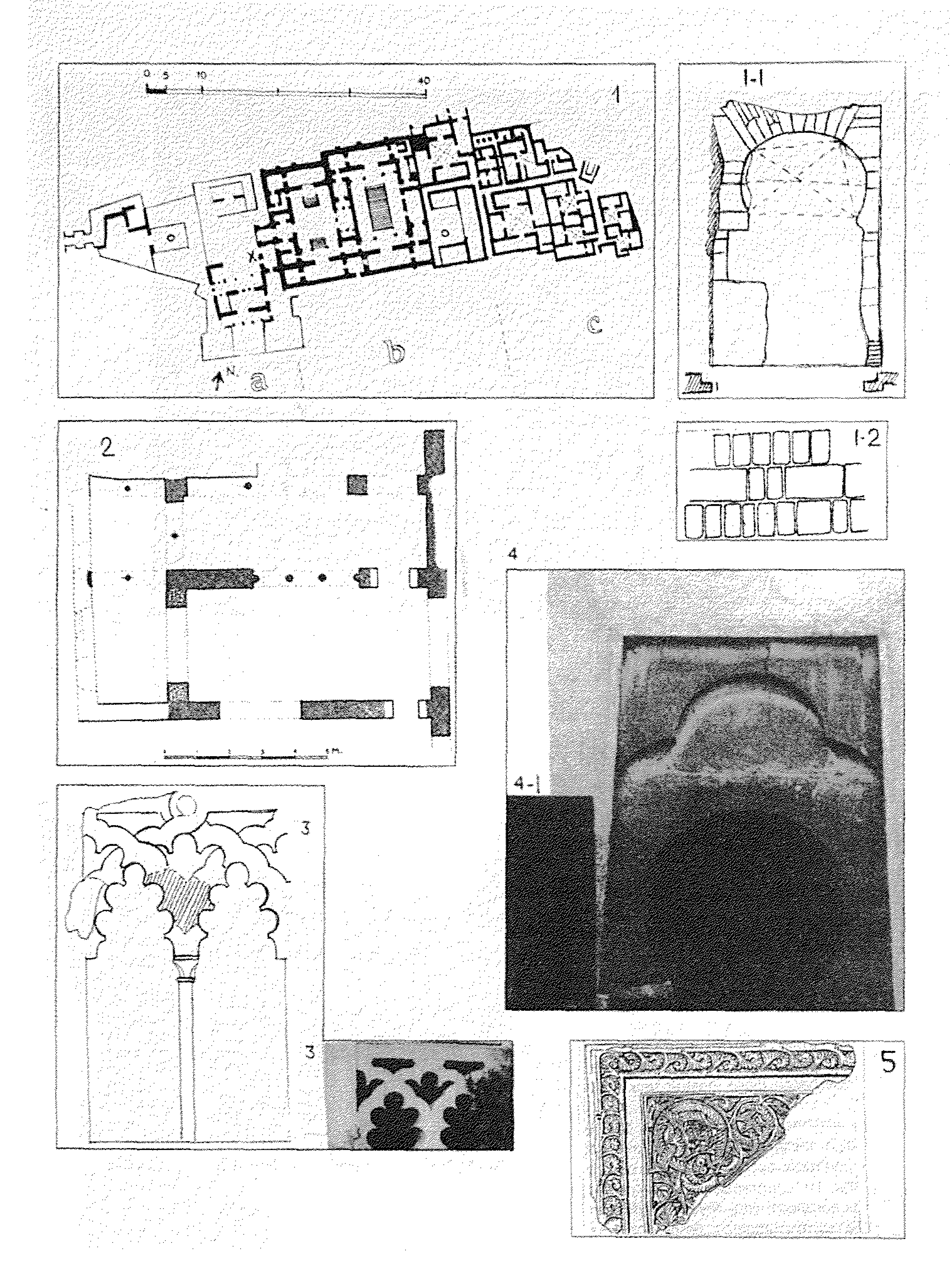




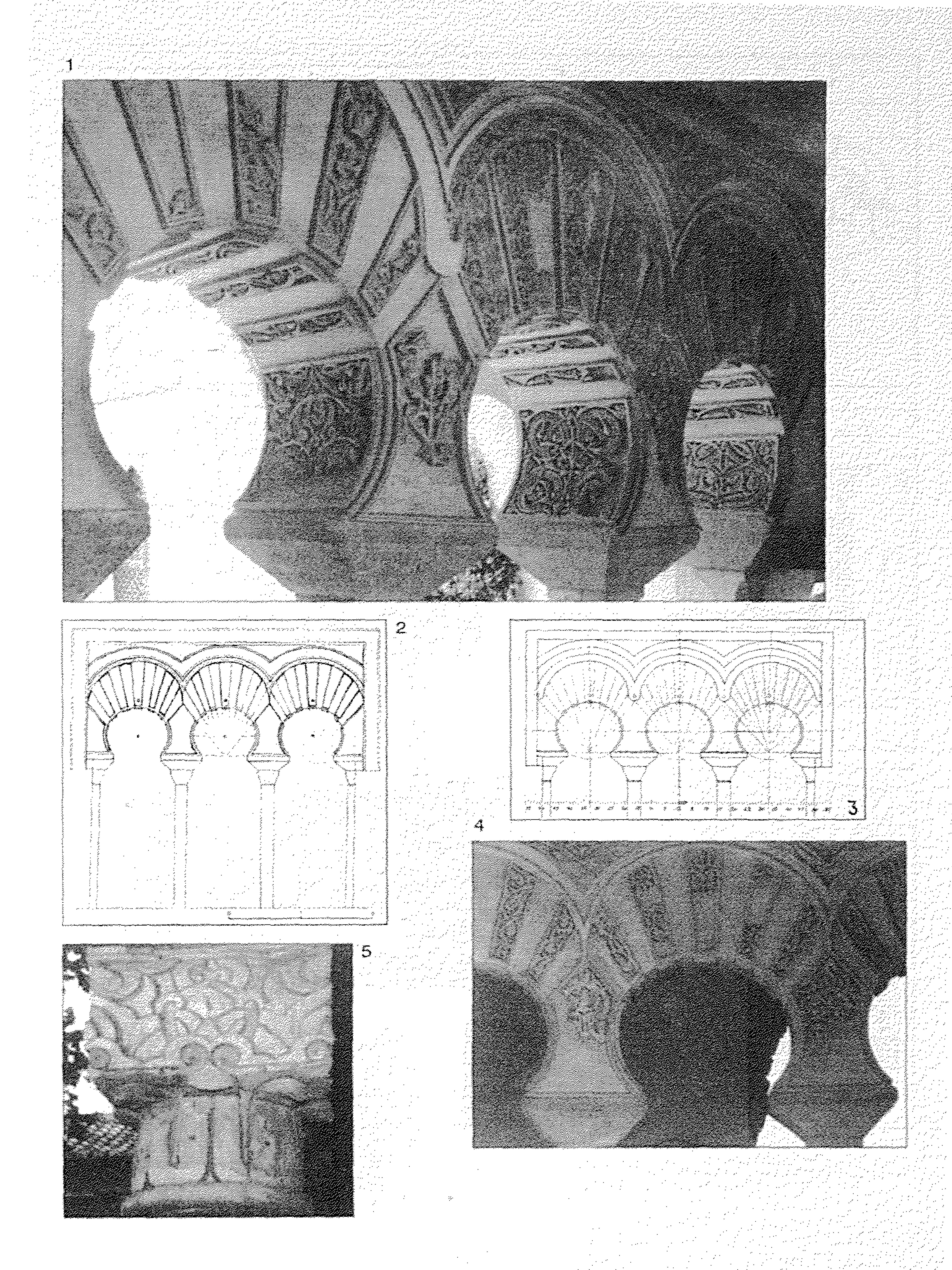




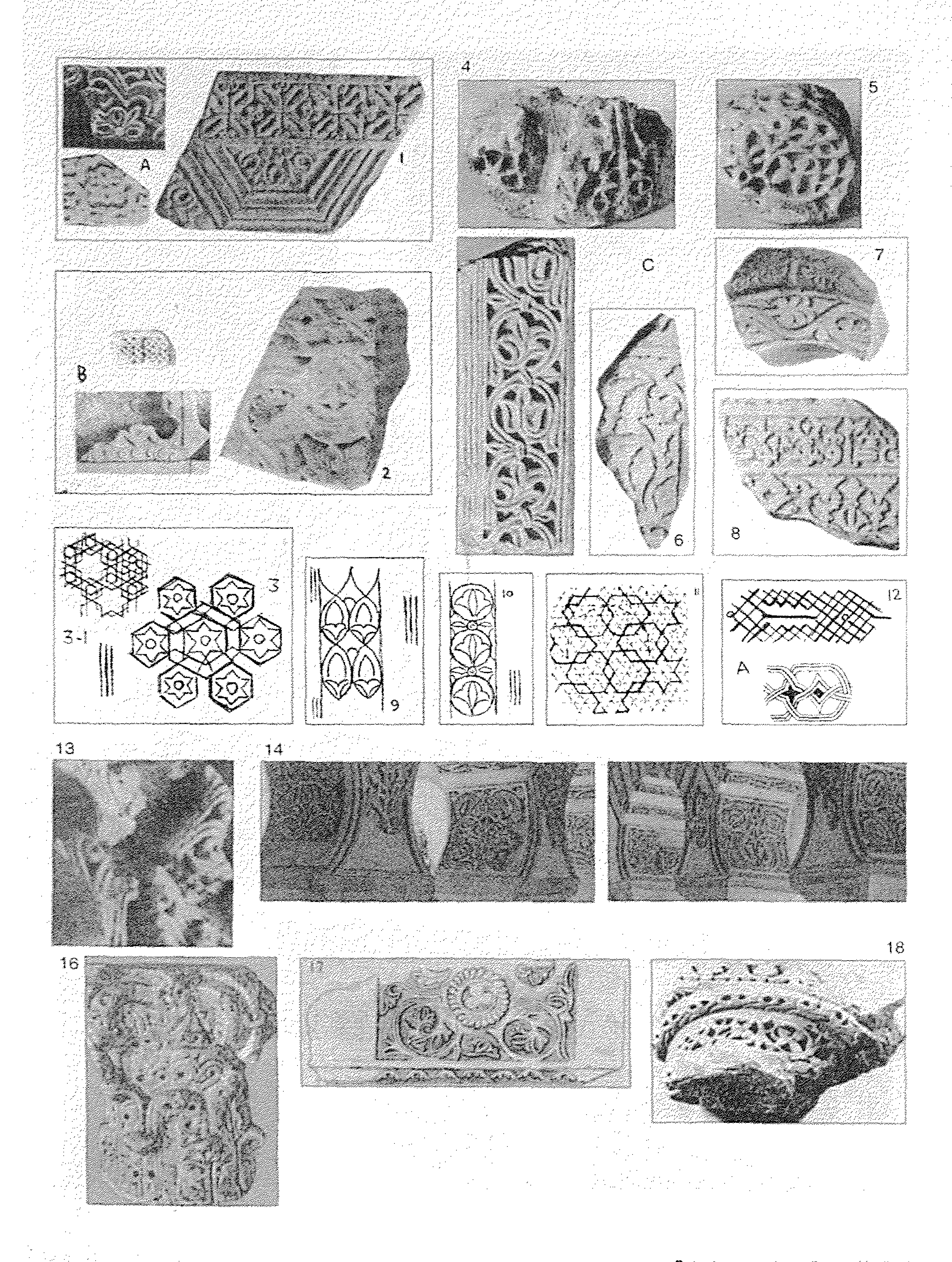
ألمرية: منازل في الأرباض.



ملقة: قصر من القرن الحادى عشر. القصبة؛ ٥ من دير القديسة كلارا بالمدينة.



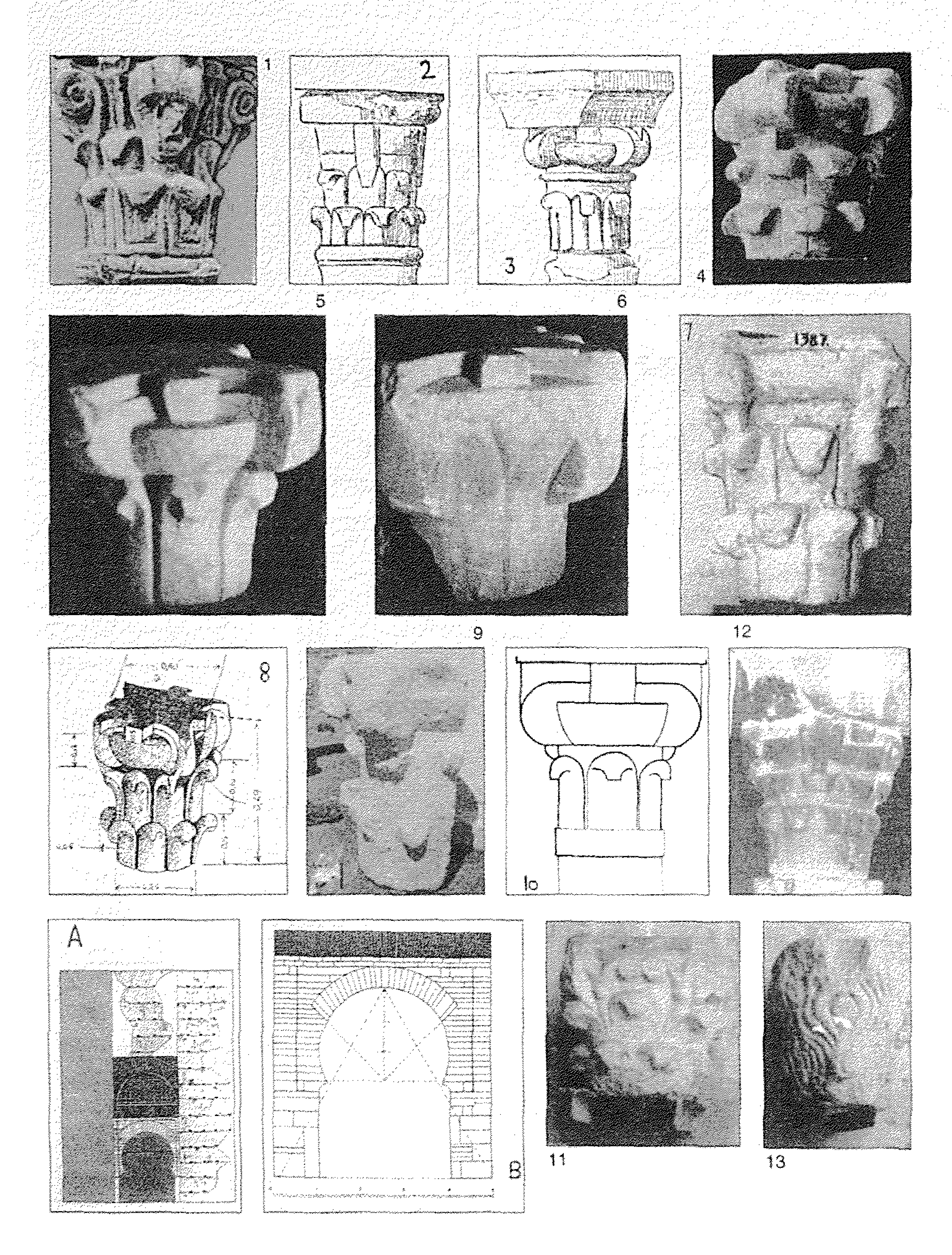
ملقة: قصر القصبة.



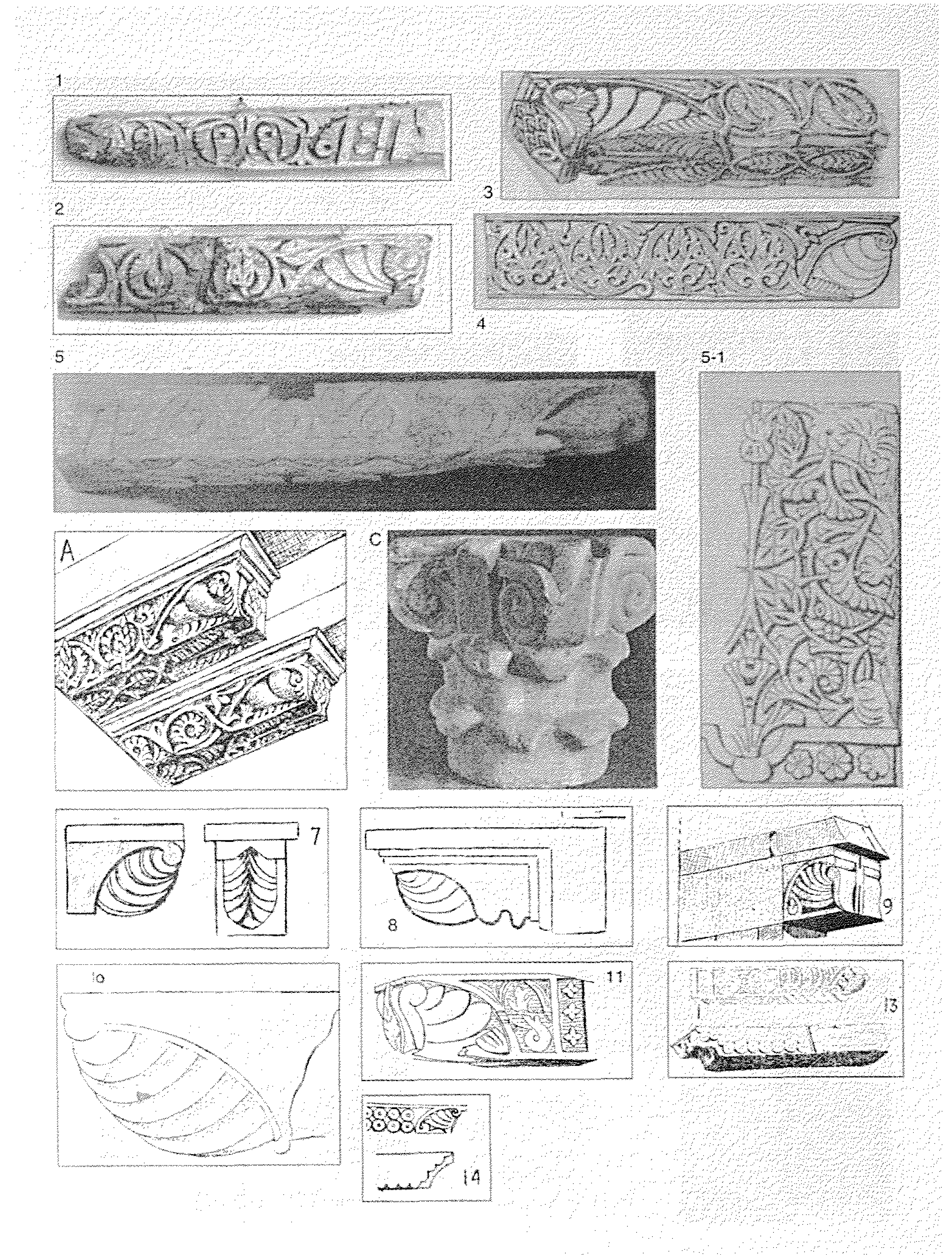
ملقة: القصبة: عناصر زخرفية.



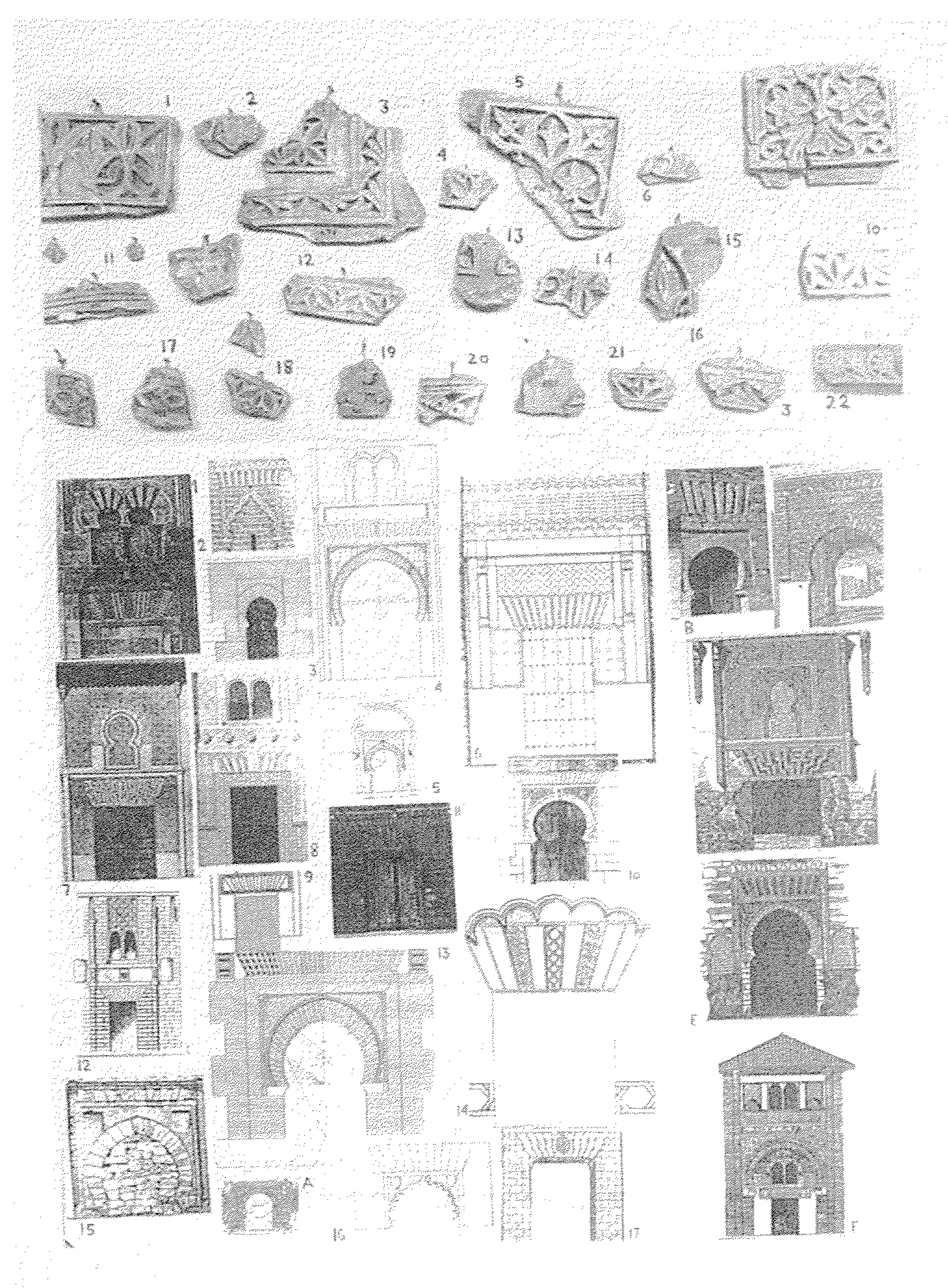
ملحق: القصبة: عناصر زخرفية.



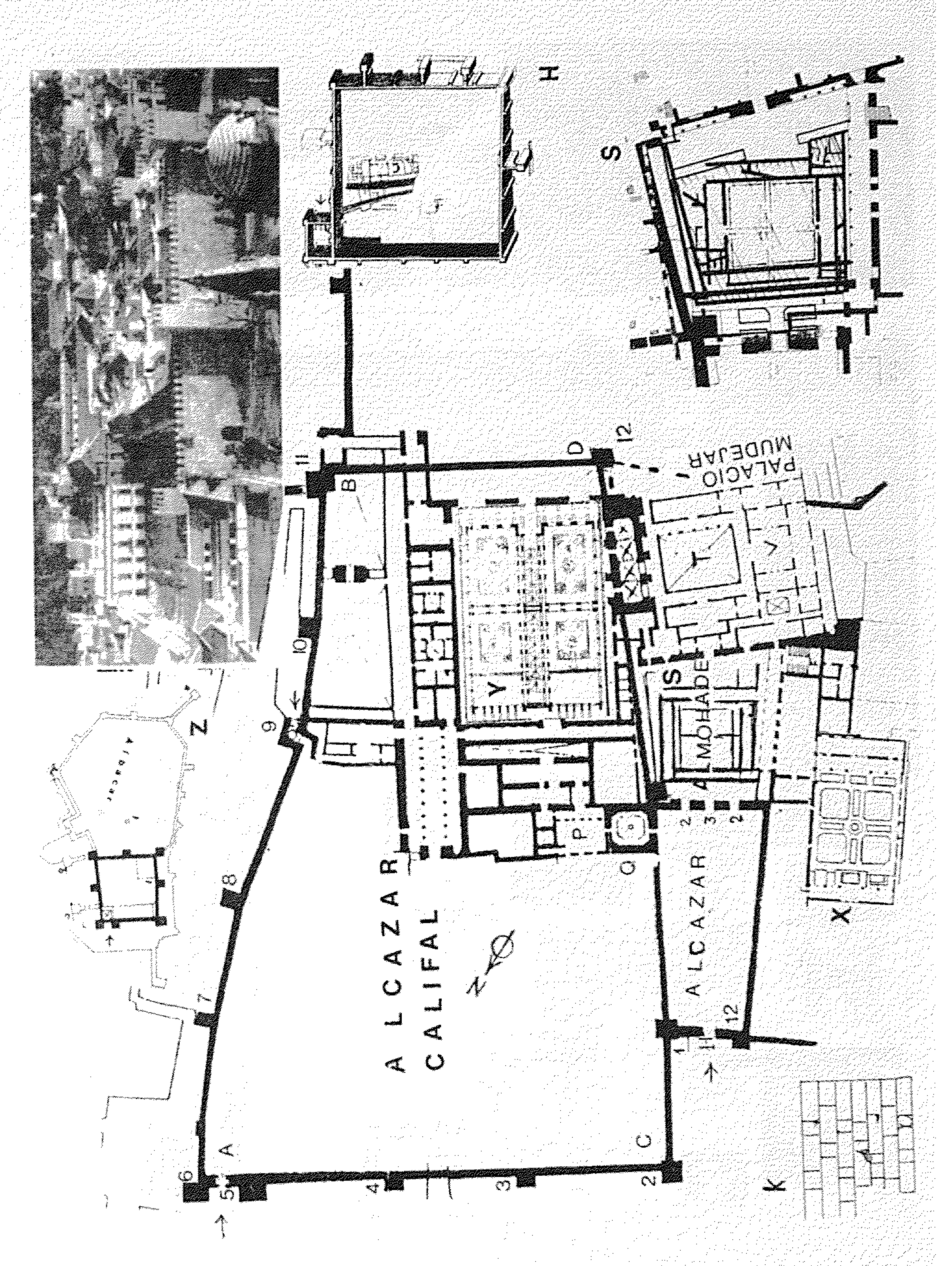
غرناطة: تيجان أعمدة وعقود من القرن الحادى عشر.



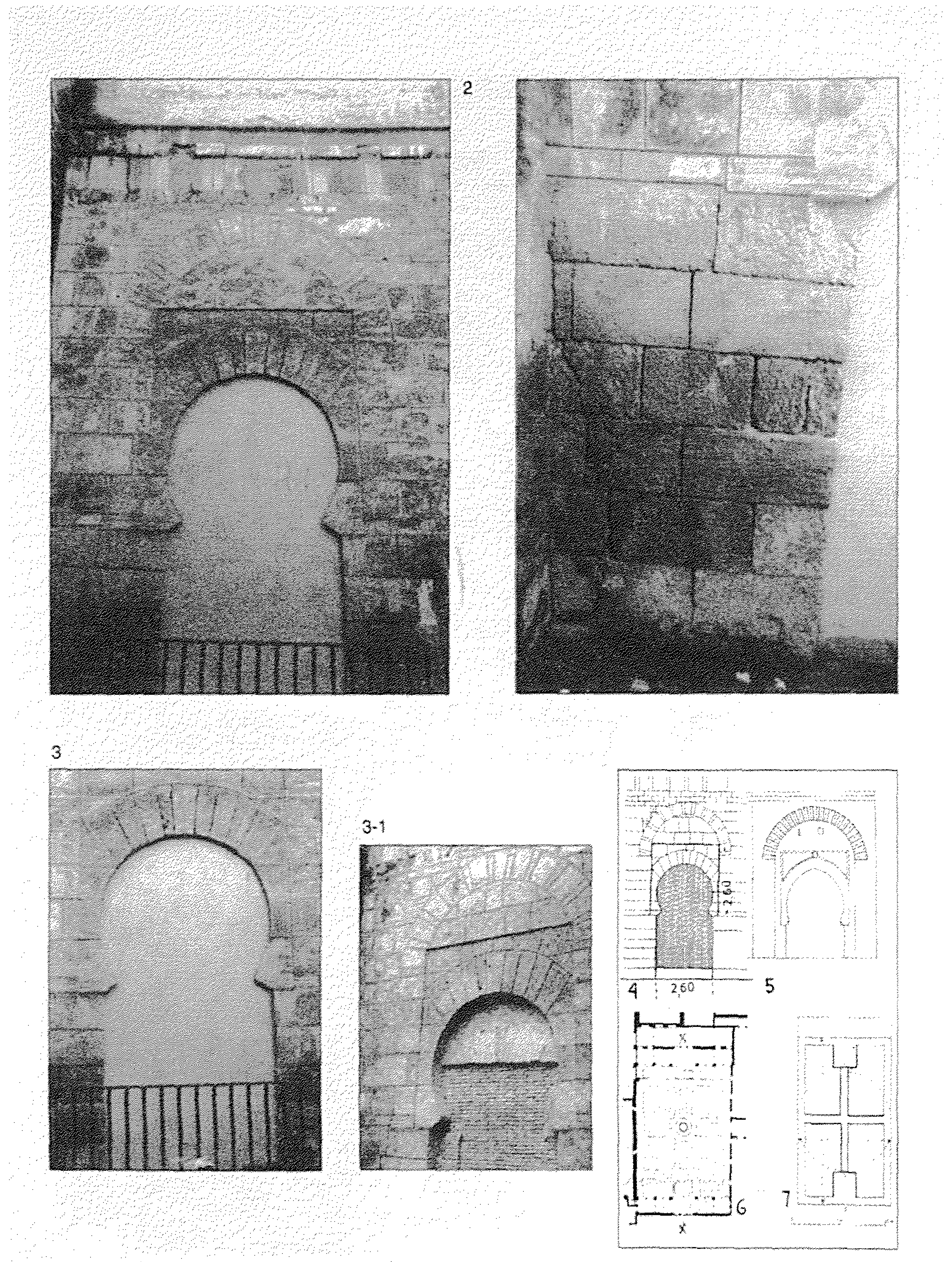
غرناطة: أخشاب: **A** مسجد تلمسان، ومن ٧ إلى ١٠ من الحجر.



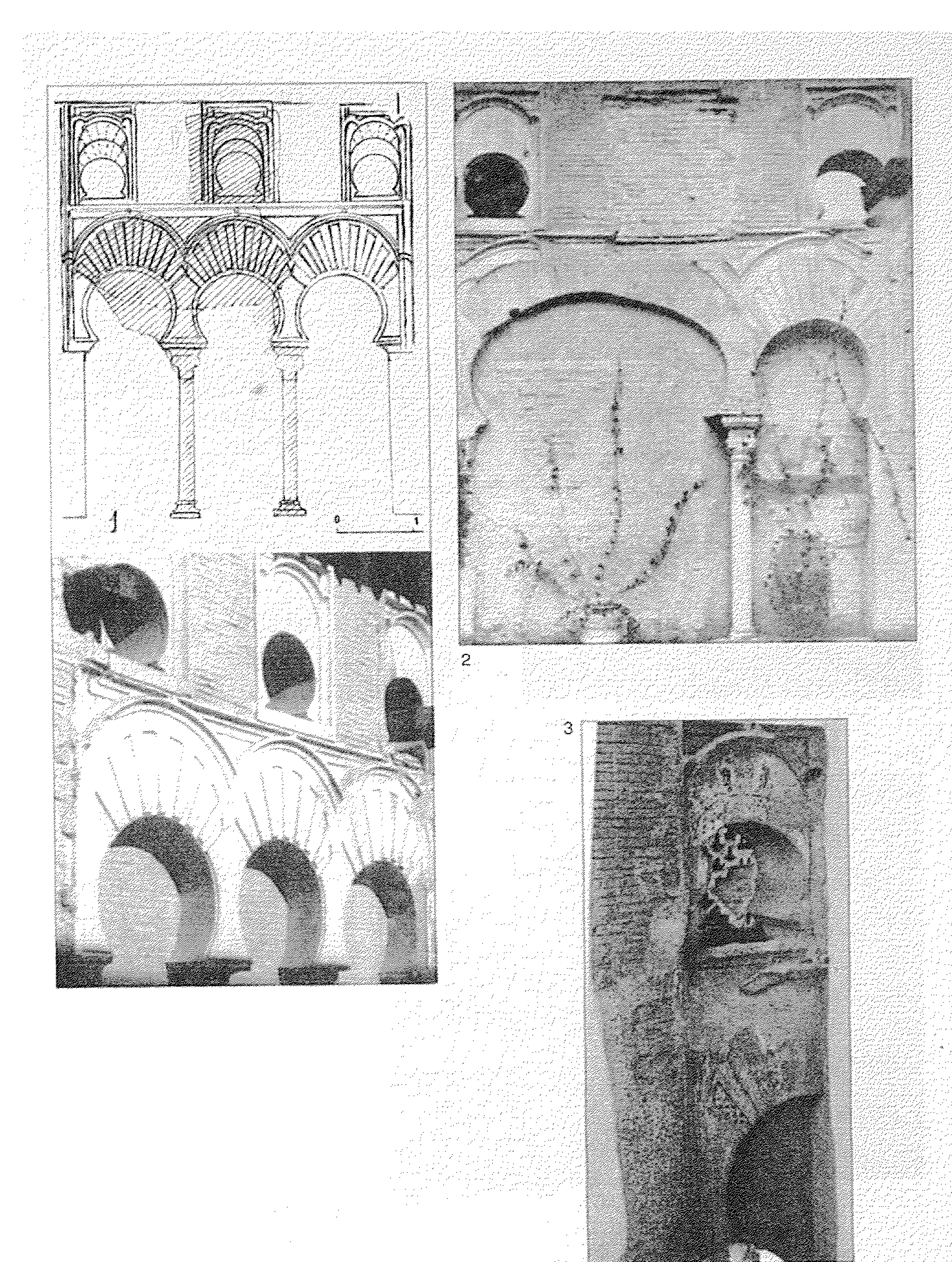
زخارف جصية بمدينة إلبيرة: واجهات إسبانية إسلامية.



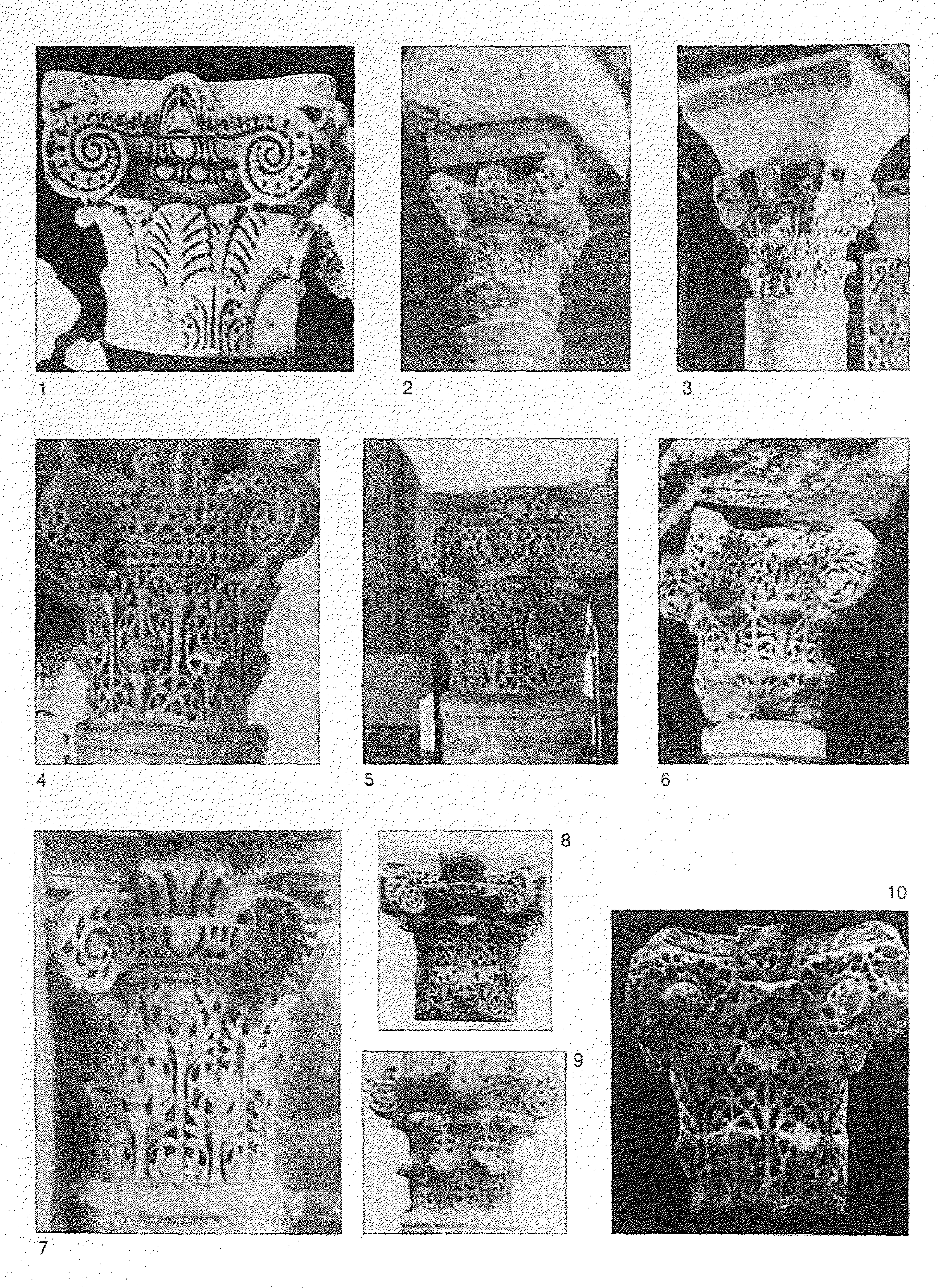
أشبيلية: قصور في قصر أشبيلية،H قصبة ماردة. Z حصن ترجالة، K سور من الكتل الحجرية في القصر.



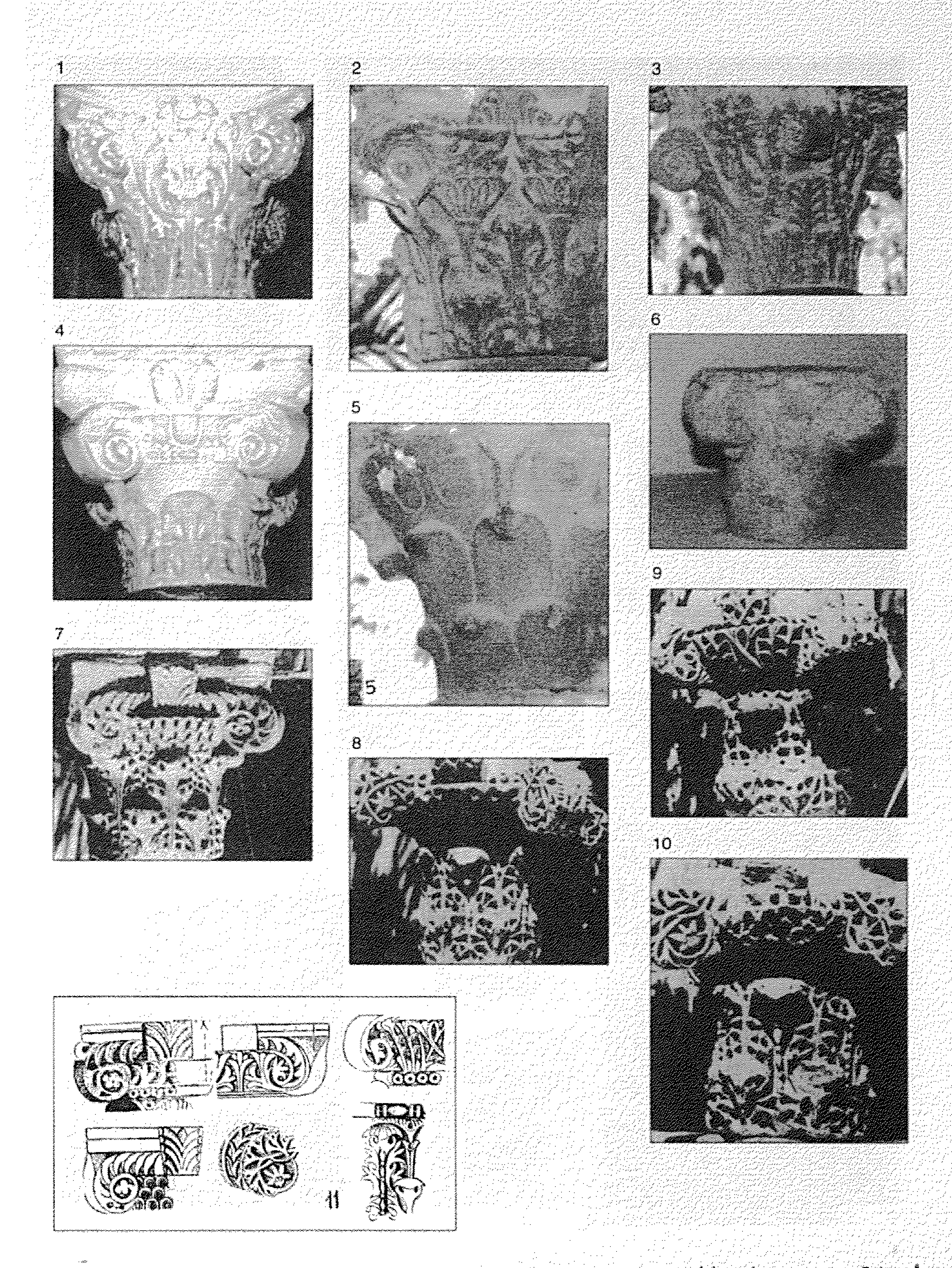
أشبيلية: قصور في قصر أشبيلية: ١، ٢، ٣، ٤ بوابة في السور الخارجي.



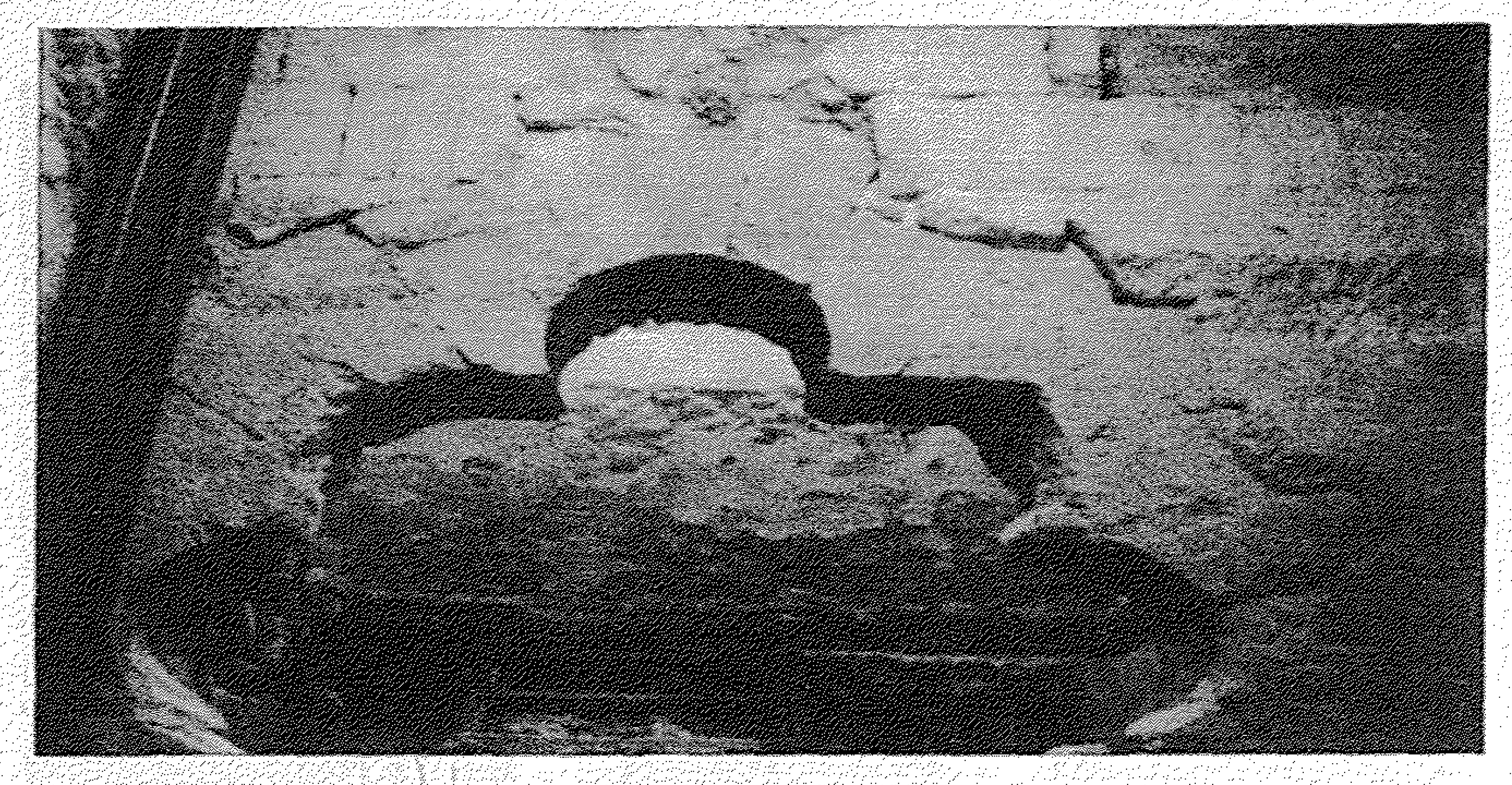
أشبيلية: قصور فى قصر أشبيلية. عقود قصر الجص.



عقود من أشبيلية. ق ١٠



أشبيلية: عقود: ق ۱۰، ۱۱

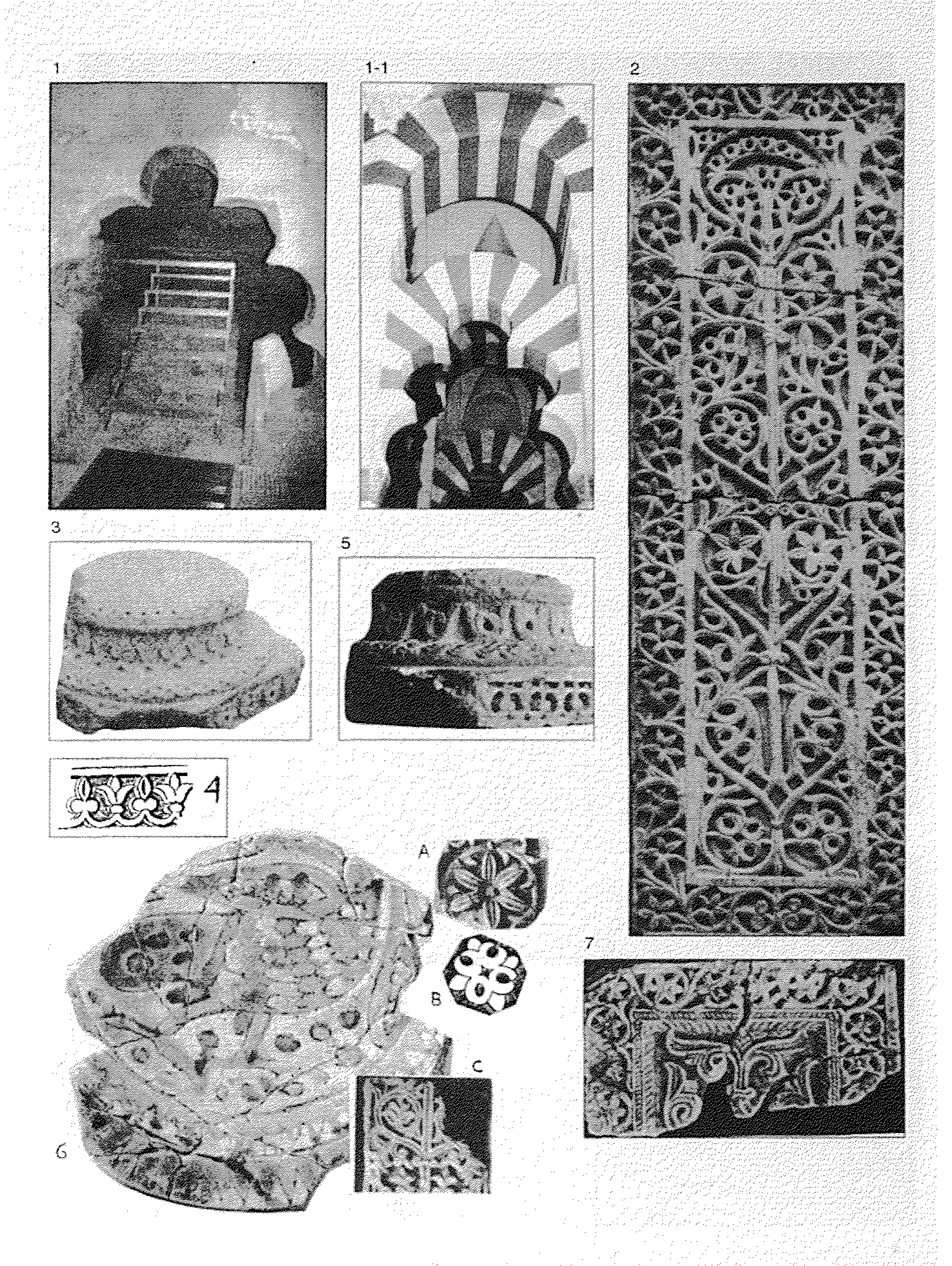








عقود فى دير القديسة "لاريال دى لا أويرتا بلورقة.



دانية: ٢، ٣، ٦؛ ١ عقد من لورقة، ١-١ من مسجد قرطبة (توسعة المنصور).

المؤلف فى سطور:

باسيليو بابون مالدونادو

هو أستاذ جامعى - غير متفرغ - ومن أبرز الباحثين فى المجلس الأعلى للأبحاث العلمية بإسبانيا - فرع الدراسات الإنسانية - يمثل الجيل اللاحق مباشرة على جيل جومث مورينو وتورّس بالباس وغيرهم من هؤلاء العمالقة . عنى كثيراً بالتأصيل لهذه الدراسات الأندلسية من منظور معين هو إبراز أهمية الموروث المحلى تحت مظلة الحضارة العربية الإسلامية فى الأندلس وشمال إفريقيا .

له العديد من المؤلفات التى تمت ترجمة أغلبها إلى الغربية ونشرت عن طريق المجلس الأعلى للثقافة والمركز القومى للترجمة ، وقريبا سوف نرى له فى مصر عملاً ثنائى اللغة حول مصلى باليرمو .

المترجم فى سطور:

على إبراهيم المنوفى

أستاذ جامعي وباحث ، له عدد من الابحاث النقدية فى مجال الأدب الإسبانى والترجمة منشورة بالعربية والإسبانية ، أسهم فى أكثر من مؤتمر للترجمة ، ترجم ما يربو على خمسة وعشرين عنوانا عن الإسبانية تتعلق بحقول النقد الأدبى والإبداع النقدى والقصصى والفكرى إضافة إلى حقل الدراسات التاريخية والآثارية الإسبانية الإسلامية والفرعونية .

المراجع فى سطور:

محمد حمزة الحداد

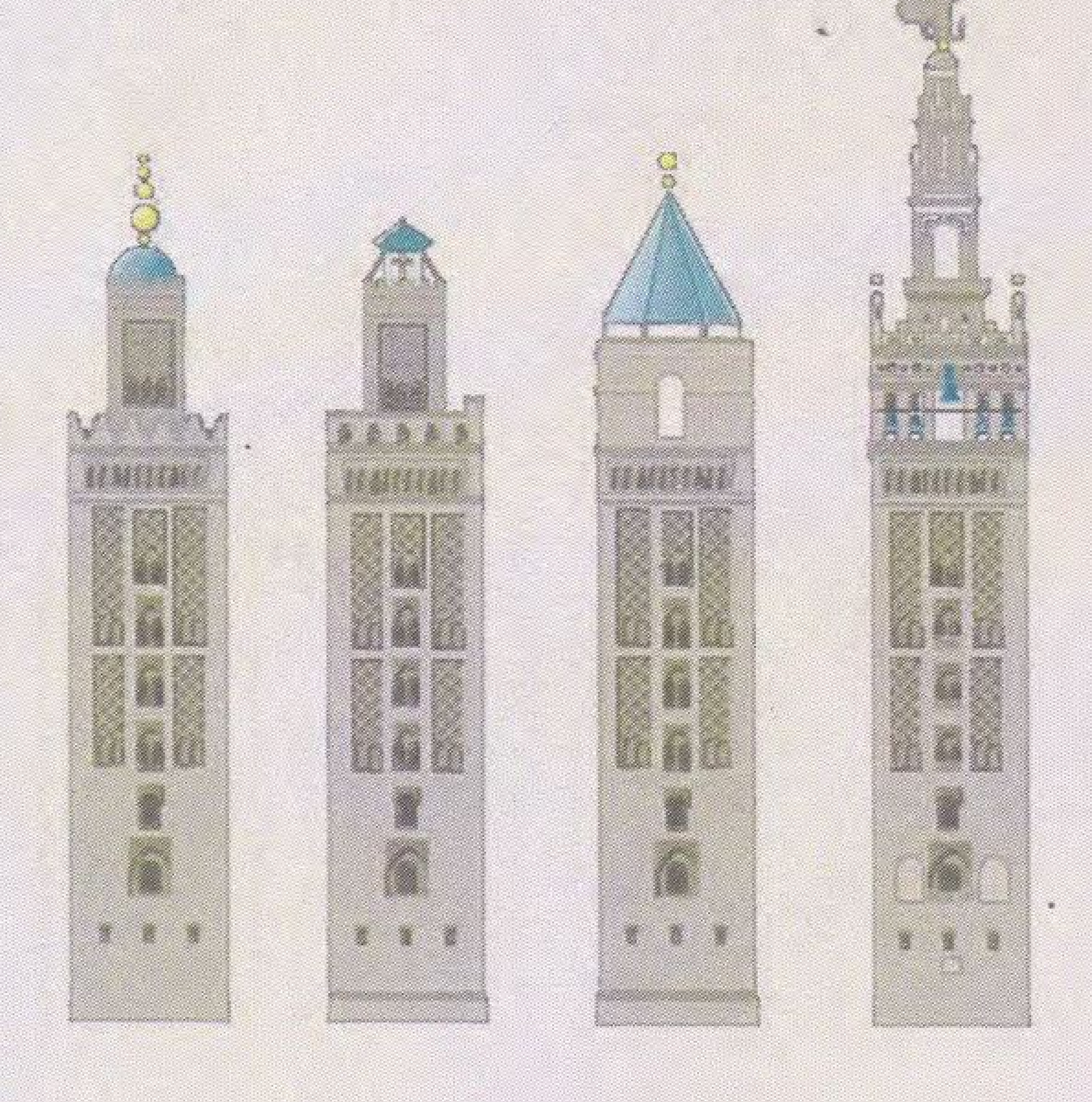
أستاذ الحضارة والآثار الإسلامية (تخصص عام) والعمارة والفن الإسلامى (تخصص دقيق) ، وكيل كلية الأثار لشئو التعليم والطلاب بجامعة القاهرة .

له العديد من الأبحاث والمؤلفات التى يبلغ عدد ست وسبعون بحثا باللغتين العربية والإنجيزية .

راجع الكثير من الأعمال المترجمة وخاصة عن الإنجليزية والإسبانية ، شارك فى العديد من المؤتمرات العلمية ، حصل على عدد من الجوائز على المستوى القومى والأقليمى ، شارك فى عدد من البعثات الأثارية ، عضو فى العديد من مجالس تحديد المجلات والدوريات العلمية .

التصحيح اللغوى : **إبـراهيم الكبير**
الإشراف الفنى : **حسن كامل**





يأتى كتاب عمارة القصور فى الأندلس ضمن سلسلة أعمال المؤلف الموسوعية المتعلقة بالعمارة فى الأندلس أو ما يطلقون عليه اليوم "العمارة الإسبانية الإسلامية"؛ هذا المصطلح الجديد يستهدف البحث عن الإسهام المحلى فى مكونات الحضارة العربية فى الأندلس، ويستهدف أيضًا البحث عن المكون الحضارى العربى الإسلامى فى الممالك الكائنة فى شمال شبه الجزيرة الإيبيرية والبرتغال التى كانت تناوئ الإمارة والخلافة فى الأندلس، ومع هذا كانت تنهل من حضارتها وثقافتها.

وهو محاولة جادة للحديث عن هذا الصنف من المساكن القصور والمنازل الكبرى التى زالت من الوجود أو تلك التى ما زالت قائمة، وهو يعتمد البحث فى المصادر العربية فى هذا الشأن، لكنه لا يقف عند هذا الحد بل يتخطاه إلى البحث على أرض الواقع لبحث ما بقى وما اندثر وما هو حقيقى فى الحوليات العربية وما هو مبالغة، وجاء كل ذلك فى أسلوب هو الجدير بمثل هذا الصنف من الدراسات.

بقى أن نشير إلى أن هذا الكتاب يعتبر مصدراً ثرياً يحصل منه الباح العربى على العديد من المراجع، فمؤلفه قد أعطى لكل ذى حق حقه مؤلفى الجيل السابق عليه، وجيله، وجيل الآثاريين والباحثين الشباد



تصميم الغلاف: نسرين كشك